CAHIERS DU CINÉMA



64 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • NOVEMBRE 1956 ★ 64



DEBORAH KERR et WILLIAM HOLDEN font une création inoubliable dans UN MAGNIFIQUE SALAUD (*The Proud and Profane*), film PARAMOUNT en VISTAVISION, mis en scène par George Seaton, l'un des meilleurs metteurs en scène d'après guerre.

NOTRE COUVERTURE



Fragile, chiffonnée, pâle, maigrichonne, apeurée, mais toujours mignonne à croquer, Marilyn Monroe démystifiée, a trouvé avec **Bus Stop**, sous la direction de Joshua Logan, son meilleur rôle.

Ne manquez pas de prendre, page 56,

LE CONSEIL DES DIX

Grève

Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1956. TOME XI — N° 64.

SOMMAIRE

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.

Directeur-gérant : L. Keigel.



Robert Aldrich.

RENCONTRE AVEC ROBERT ALDRICH

par
François Truffaut

Consacrant une « Photo du Mois » *à Robert Aldrich* (N° 53) *je concluais :* « Robert Aldrich sera loué le plus souvent possible, défendu chaque fois qu'il sera nécessaire et « entretenu » à la première occasion. » *L'interview que l'on va, peut-être, lire, ne constitue en aucun cas un* « Entretien », *puisque le magnétophone n'y eut aucune part, hélas. Il s'agit moins d'un dialogue que d'un questionnaire administré par moi à Robert Aldrich, mes questions étant traduites en anglais, et les réponses traduites en français par mon excellent confrère et ami américain,* Gene Moskowitz, *que je remercie très vivement ici.*

Robert Aldrich, interrompant la préparation de Garment Center, *ne vint à* Venise *que pour quarante-huit heures. Sur la plage, je lui fus présenté ; il était soucieux, car les réactions du public devant* Attack *l'avaient déçu. Aldrich ressemble aux photos de lui qui illustrent ce texte, à ceci près que, passant de temps à autre la langue entre les lèvres, il fait penser à un gros poupon, dans la mesure où Fernand Raynaud nous a appris à regarder les nourrissons. Ce qui frappe chez Aldrich, c'est évidemment la franchise.*

Des mains de Robert Aldrich une bouteille de Coca Cola passa dans celles d'une forte, grande et belle dame blonde, Mrs. Harriet Aldrich que le soleil vénitien caressait de ses rayons. Elle portait un maillot jaune, celui du champion, murmurais-je à part moi.

Par trois fois en deux jours, Robert Aldrich voulut bien me rejoindre sur la plage devant la cabine d'Unifrance, écoutant scrupuleusement mes questions, tout en jouant à enterrer ses pieds dans le sable. Nous espérons bien rencontrer de nouveau et plus longuement Robert Aldrich, l'année prochaine à Paris. En attendant donc l'inéluctable « Entretien avec Robert Aldrich », *cette modeste interview n'aspire qu'à tromper votre impatience.*

— Vos biographies indiquent que vous vous êtes installé à Hollywood en 1941. Aviez-vous déjà l'intention de devenir metteur en scène ou désiriez-vous plutôt vous insinuer dans la production ?

— Je savais seulement que je travaillerais « dans le cinéma » et c'est lorsque je me suis rendu compte que le metteur en scène est le seul patron sur le plateau, le seul responsable et le véritable auteur des films que j'ai su que je ferai de la mise en scène.

— Ce qui nous a surpris lorsque nous avons vu vos cinq premiers films l'année dernière en l'espace de six mois, c'est que vous ayez dû attendre douze ans pour passer à la réalisation alors que professionnellement vous étiez manifestement capable d'être « director » depuis longtemps.

— En fait j'aurais dû commencer cinq ans plus tôt mais ce n'est pas si facile de progresser et puis il y a eu la T.V. Lorsque j'ai commencé à tourner j'ai tout accepté pour rattrapper mon retard, j'ai fait des films, n'importe lesquels, pour dire « *Je fais des films* »; à présent je choisis les sujets que je tourne.

— Votre expérience T.V. ?

— J'ai appris à la T.V. la nécessité d'être rapide et inventif. Et puis c'était mieux payé que l'assistanat...

— Vous est-il arrivé au cours de votre assistanat de participer d'assez près à la conception ou à la réalisation d'un film au point d'avoir des responsabilités créatrices ?

— Oh ! non, vous savez les metteurs en scène ont peur des assistants ; je ne sais pourquoi ils se méfient et se gardent bien de recourir à eux pour résoudre des problèmes esthétiques.

— Dans ce cas quel fut votre travail sur un film comme The Prowler *par exemple ? (1).*

— Dans ce cas précis ce fut différent car Joseph Losey était un nouveau venu dans la mise en scène ; nous avons travaillé en amitié et il acceptait mes suggestions ; mais le film est bien de lui ; c'est un film de Losey avec quelques idées d'Aldrich, de même pour *M.*

— Quels sont les metteurs en scène qui vous ont le plus influencé dans vos travaux ?

— J'ai travaillé avec un certain nombre de réalisateurs. Ce sont les années les plus importantes de mon éducation hollywoodienne. Chacun de ces metteurs en scène a quelque caractéristique personnelle et j'ai eu la possiblité d'apprendre et d'assimiler assez de leur technique pour arriver à obtenir une vision beaucoup plus large des problèmes de la mise en scène que n'ont en général les jeunes metteurs en scène. Je voyais en eux cette petite lumière de génie qui distingue les créateurs des simples techniciens et j'ai essayé d'apprendre de chacun d'eux ce quelque chose de spécial qui le distinguait de tous les autres metteurs en scène. De Renoir dans *L'Homme du Sud,* un des plus grands chefs-d'œuvre de tous les temps, j'ai appris l'importance de l'authenticité et de la précision dans la représentation du milieu et des coutumes ; de William Wellman, j'ai appris la nécessité de se concentrer sur son travail de production, excluant toute intrusion extérieure ; de Milestone, j'ai appris l'art de traiter les acteurs avec diplomatie. Et plusieurs années plus tard, travaillant pour Charlie Chaplin dans *Limelight,* j'ai appris combien sont importants, pour un film, l'énergie et l'enthousiasme.

— Gardez-vous un bon souvenir de votre travail avec Renoir ?

— Certes oui, toutefois il m'était difficile de travailler étroitement avec lui car nous sommes très différents ; il procède par tâtonnements, il tourne autour de la mise en scène alors que personnellement je préfère arriver directement sur un plan, foncer dessus. Je n'ai travaillé avec Renoir que pour *The Southerner,* mais j'admire presque autant *Swamp Water.*

— Le seul film de vous que nous ignorions à Paris est votre premier The Big Leaguer.

— Il ne sortira pas en France parce qu'il traite d'un sujet typiquement américain, le base-ball ; c'est un film que je n'ai pas choisi de faire mais dont je ne suis pas mécontent ; je l'ai tourné très honnêtement quoique pour la M.G.M. La vedette en est Edward G. Robinson. Il s'agit de jeunes garçons qui jouent au base-ball et ambitionnent de passer en première division

— Vous l'avez tourné en décors naturels ou en studio ?

— Extérieurs et intérieurs réels, à Melbourne dans le camp d'entraînement des New-York Giants. Bonnes critiques, recettes moyennes.

---

(1) The Prowler est un film méconnu, le meilleur sans doute de son auteur : Joseph Losey. Interprété par Evelyn Keyes et Van Heflin, The Prowler a été projeté en France sous le titre de : Le Rôdeur. (Distribution ARTISTES ASSOCIÉS.)

— *Votre second film est* World for Ransom (Alerte à Singapour) *que nous aimons beaucoup. A-t-il été réellement tourné en dix jours ?*

— Onze jours avec une bonne préparation, une bonne équipe et Joseph Biroc comme chef opérateur. Il a coûté moins de cent mille dollars. Ce qui n'est pas courant.

— *Dès* World for Ransom *on trouve les thèmes qui reviendront dans vos autres films et hier, en voyant* Attack, *j'ai beaucoup pensé à* World for Ransom.

— Oui, mais je crois que pas mal de choses ont sauté au montage. Dans *World for Ransom,* la fille Marian Carr est lesbienne. Aviez-vous compris cela à Paris ?

— *Oui, puisqu'elle nous apparaît la première fois en smoking et qu'elle dit dans son dialogue, en parlant de son mari à Dan Duryea :* « Je l'aimais de m'aimer telle que j'étais... »

— Oui, mais c'était plus clair dans la version *intégrale puisque le film s'ouvrait* sur le gros plan d'un baiser ; on reculait et l'on découvrait qu'elle embrassait une autre femme sur la bouche. Avez-vous vu ce plan ?

— *Hélas, non !*

— Ils ont tripatouillé tout cela...

— *Ce fut ensuite* Bronco Apache *qui nous a prouvé, entre autres choses, que vous aviez des idées précises sur la musique des films.*

— Je n'aime pas la musique que l'on fabrique dans les studios pour souligner les moments importants. Je préfère le contrepoint. La musique doit accompagner la technique et non la scène, elle doit s'accorder sur la caméra plutôt que sur l'écran. J'aime la musique moderne, celle que compose pour mes films Frank Devol.

— *Etes-vous content* de Apache ?

— Relativement ; la fin n'est pas celle que je voulais ; j'ai tourné la mort de Lancaster, tué dans le dos par Hondo. Elle n'a pas été retenue dans le montage final.

— *Dans le dernier plan lorsque Lancaster remonte vers la maison et que l'on entend les cris du nouveau-né ?*

— Oui, lorsqu'il remonte Hondo le tue dans le dos.

— *Mais c'est un plan en hélicoptère. Alors vous l'avez filmé des deux manières ou bien le film se continuait après ?*

— Oui, c'est un plan en hélicoptère ; il tremble un peu hélas !

— *Il est quand même très beau (1). De même que* Apache, Vera Cruz *fut tourné par vous pour le compte de Hecht-Lancaster ?*

— Oui, il fit plus d'argent encore que *Apache*. J'ai eu beaucoup de difficultés avec Lancaster producteur mais des satisfactions avec Lancaster acteur. Je ne suis pas content du tout de Denise Darcel qui m'a été imposée et que je n'ai pas réussi à rendre bonne, ni même acceptable.

— *Lorsque nous avons vu* Kiss me deadly, *nous avons cru déceler un grand mépris de votre part à l'égard du personnage Mike Hammer et, à travers lui, de Mickey Spillane...*

— Je suis très content que vous ayez su voir cela, car lorsque j'ai demandé à mes amis américains de me dire si l'on sentait mon dégoût pour toute cette salade, ils m'ont répondu qu'entre les bagarres et les baisers ils n'avaient rien remarqué de pareil. A vrai dire je regrette d'avoir accepté *Kiss me deadly*. Il y avait déjà eu deux films exécrables de la même série d'après le même auteur et j'aurais dû refuser. Mickey Spillane est un esprit antidémocratique...

— *Fasciste ?*

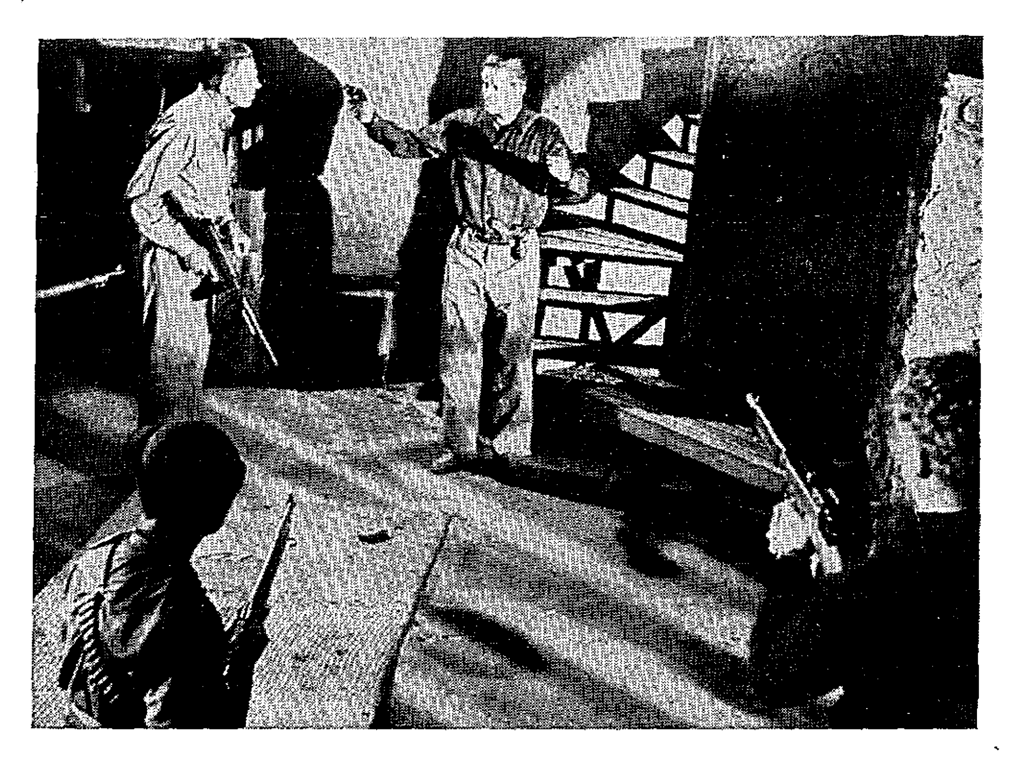
— Exactement. Ceci dit, il est indéniable que j'ai pris un certain plaisir à le tourner ; j'ai voulu avoir Ralph Meeker, je l'ai eu, j'ai fait tourner des amies qui faisaient du théâtre, mais qui n'avaient jamais parues au cinéma.

— *Elles sont toutes les trois extraordinaires (2). Pour tous ceux qui n'avaient pas eu la*

---

(1) Aldrich n'a sans doute pas compris exactement ma question : je ne suis pas assez ennemi des malentendus pour m'obstiner en pareil cas.

(2) Le rôle de Velda, secrétaire-maîtresse de Mike Hammer est tenu par Maxine Cooper (que l'on retrouve à la fin de **Autumn Leaves**), Christina, l'auto-stoppeuse haletante est interprétée par Cloris Leachman, et *la petite fille-oiseau* trop curieuse n'est autre que Gaby Rodgers. Quant à la quatrième femme, la nymphomane qui ne sait pas dire non, Marian Carr, elle était la vedette **d'Alerte à Singapour.**



Dan Duryea dans *World For Ransom*

chance de voir préalablement The Big Knife, Kiss me deadly *fut une révélation ; c'est le film qui nous a le plus excité et il me semble que vous avez très bien su transformer le livre en gommant tout ce qui était mauvais, en remplaçant par des effets poétiques les grossièretés policières du roman.*

— Oui, mais n'oubliez pas non plus qu'il s'agit dans le livre d'un gang de la drogue et qu'avant *L'Homme au Bras d'Or*, il ne pouvait être question de drogue dans un film américain; d'où la nécessité de supprimer toutes les précisions.

— *Comment faut-il comprendre la fin de* Kiss me deadly *? Est-ce la fin du monde ? Mike et Velda s'abritent-ils dans la mer ou sont-ils condamnés ?*

— A vrai dire, je n'en sais rien. J'ai tourné cette fin ambiguë pour éviter de faire intervenir la police.

— *Dans la rue, avant que Mike ne se bagarre avec le type qui le suivait après qu'il ait acheté du popcorn, on voit dans le cadrage, une horloge lumineuse indiquer successivement 2 h. 10, 2 h. 15 et 2 h. 20; est-ce à dire que vous avez tourné trois plans en un quart d'heure ou bien vouliez-vous le faire croire : est-ce une faute de script ou un gag professionnel ?*

— Votre première déduction est la bonne ; nous avons tourné les trois plans en un quart d'heure en sachant que nous allions au-devant de deux faux raccords mais il était impossible de changer les aiguilles de l'horloge puisqu'elle était à l'intérieur d'une boutique, derrière la vitrine ; nous avons frappé à la porte de la boutique tant que nous pouvions, nous avons réveillé la maison mais le propriétaire n'habitait pas l'immeuble.

— *Dans les scènes de bagarre vos plans sont volontairement montés « trop longs », c'est-à-dire que vous reprenez le plan avant le raccord comme pour dilater la durée de tel ou tel geste.*

— Oui, et cela crée un effet quelque peu irréel mais très salutaire, me semble-t-il, pour le rythme du film.

— *A part l'appartement de Mike, y a-t-il du studio dans* Kiss me deadly *?*



Ralph Meeker dans *Kiss Me Deadly.*

— Il y a aussi l'appartement de Velda. J'avais loué un vieux studio *désaffecté,* minuscule dans lequel nous avons planté le décor des deux appartements ; le reste est tourné dans des intérieurs réels, plus ou moins maquillés.

— *Après avoir tourné trois films en 1954, vous avez renouvelé votre prouesse en 1955; après* Kiss me deadly, The Big Knife *dans lequel on retrouve le sympathique Nick Dennis et cet acteur excellent Wesley Addy* (1).

— Nick est un très bon ami à moi; le personnage qu'il joue dans *The Big Knife* n'existait pas dans la pièce ; nous l'avons inventé pour lui. Quant à Wesley Addy, c'est un très bon acteur de T.V. *qui fait* assez peu de cinéma, trop peu.

— *Quelles sont les principales différences entre la pièce et le film ?*

— Dans la pièce les rapports entre Charlie Castle et sa femme sont très tendus dès le début et ne font qu'empirer, au lieu que dans le *film nous les avons montrés* fort épris l'un de l'autre, malgré tout ; dans le film en somme, ils ont des rapports amoureux.

— *On a dit de la pièce qu'elle était « à clefs » ; on l'a dit également du film mais avec le temps les fameuses clefs n'étaient peut-être plus les mêmes ?*

— Si, si ; le producteur Stanley Hoff est une synthèse, dans le film comme dans la pièce, de Louis B. Mayer, *Jack Warner et Harry* Cohn ; par ailleurs, il est bien évident que Rod Steiger et moi nous sommes amusés à « en remettre » un peu.

— *Certains spectateurs, épris de logique, ont été choqués par le fait que Charlie Castle ne semble pas réellement obligé de signer le contrat; puisque le studio a été mêlé au scandale, le chantage est presque impossible, non ?*

— Pour bien comprendre ce chantage, il faut connaître la mentalité américaine et même la mentalité hollywoodienne ; on a pardonné à Errol Flynn, on a pardonné à Mitchum ce qu'ils ont fait — Mitchum a même été emprisonné quelque temps — mais on ne pardonnerait pas à Palance ce qu'il a fait. Comprenez-moi bien ; l'accident n'est pas grave ; il a écrasé un enfant, on passe là-dessus ; ce qu'on ne lui pardonnerait jamais c'est *d'avoir laissé* un autre aller en prison à sa place.

(1) Nick Dennis, c'est le magnifique Vavavoum de **Kiss me deadly** et le soigneur de Palance dans **The Big Knife.** Wesley Addy est Pat, le flic de **Kiss me deadly** et le soupirant littéraire d'Ida Lupino dans **The Big Knife.**



Aldrich indique à Eddie Albert le « jeu de mains de la lâcheté » dans *Attack*

— *Ne croyez-vous pas que l'échec commercial de* The Big Knife *vient de ce qu'il s'agit d'un sujet que le public a l'habitude de voir traiter de façon psychologique (ex. :* All about Eve) *et que vous avez traité, vous, d'une façon purement morale ?*

— Sûrement; les gens n'ont pas pu s'identifier à un homme qui se suicide après avoir signé un contrat de sept millions de dollars ; ce doit être de ma faute. Je n'ai pas su me faire comprendre et cependant *The Big Knife* demeure le film de moi que je préfère. On m'a reproché le choix de Palance. C'est John Garfield qui avait créé la pièce. Garfield qui était un acteur tourmenté tout comme Charlie Castle; il me fallait donc un acteur tourmenté et Jack Palance, qui est un type impossible à vivre mais un grand acteur, faisait parfaitement l'affaire. On a dit qu'il n'était pas vraisemblable dans le rôle d'une vedette qui gagne autant d'argent : la preuve qu'il est vraisemblable, c'est qu'il a touché beaucoup d'argent pour tourner dans *The Big Knife* dont il est la vedette !

— *C'est exactement l'argument par lequel j'ai répondu à Jacques Becker qui aime beaucoup le film mais qui trouvait que Burt Lancaster aurait été plus vraisemblable.*

— Justement, j'avais d'abord pensé à Lancaster, mais je ne gardais pas un assez bon souvenir de mon travail avec lui pour insister.

— *Etes-vous d'accord pour convenir que* Attack *est un* Big Knife *militaire, les rapports entre Costa et le capitaine étant les mêmes qu'entre Charlie Castle et le producteur ?*

— Oui c'est juste.

— *Personnellement j'ai beaucoup aimé* Attack *mais sans comprendre les dialogues, aussi n'ai-je pu répondre à cette critique que j'ai entendu formuler contre votre film ; certains spectateurs d'hier soir vous reprochent d'avoir recouru à la psychanalyse pour excuser le capitaine, comme dans les pires films criminels hollywoodiens les scénaristes sortent de leur manche au dernier acte la mauvaise carte de l'hérédité ou de la chute sur la tête dans la jeunesse du triste héros...*

— La vérité est que je répugne à montrer des personnages méprisables sans nuancer un peu leur personnalité, leur caractère; il s'agit moins de trouver des excuses que des explications; rappelez-vous que Mike Hammer dans Kiss me deadly n'est pas toujours inhumain; aussi dans *Attack* le capitaine Cooney a été élevé très durement par son père qui voulait absolument en faire un grand homme ; je ne vois pas ce qu'il y a d'artificiel là-dedans et la confession du capitaine est justifiée par l'ivresse ; maintenant il y a dans *Attack* des scènes que je crois

avoir ratées : celle-ci est peut-être du nombre. Par exemple je n'aime pas la fin, un peu trop conventionnelle.

— Vous auriez préféré que le lieutenant Woodruff accepte le marché proposé par le colonel et signe la déclaration affirmant que Cooney est mort en héros ?

— Oui.

— Permettez-moi de ne pas être de votre avis. Je pense que la logique commandait le geste héroïque de Woodruff; puisqu'il a accompli le meurtre justicier que s'était promis de commettre Costa l'exalté, Costa le pur, il doit ensuite agir à la manière de Costa, lequel aurait de toute évidence rejeté le marché du colonel et décroché le téléphone.

— Vous avez raison, mais ce qu'il y a d'un peu ridicule dans la fin c'est la rapidité de l'action et la promptitude du geste : il saute littéralement sur le téléphone. L'idéal aurait été de terminer lorsque le lieutenant Woodruff regarde les deux cadavres ; on aurait supprimé le téléphonage mais le public aurait su que le lieutenant téléphonera un peu plus tard.

— J'ai appris que l'Armée américaine vous a refusé son aide ; selon vous le film en souffre-t-il ?

— Oui, parce que j'aurais tourné des scènes de bataille plus amples et sans doute plus convaincantes ; il est difficile avec un petit budget de se passer de figuration et de matériel ; les deux tanks que vous avez vu passer et repasser sont encore dans mon garage ; j'ai dû les acheter moi-même ainsi que deux motocyclettes ; j'ai loué deux halftracks et une camionnette japonaise que j'ai fait maquiller en ambulance américaine ; il a fallu que je m'arrange pour ne montrer tout ce matériel à la fois que dans une seule scène.

— Personnellement je préfère cette guerre stylisée et même poétisée au grand déploiement de forces armées du genre Battle Cry*; et puis indépendamment de l'originalité du sujet, ce dénuement aide le film à ne pas ressembler aux films de guerre hollywoodiens.*

— Sans doute, mais avec le concours de l'armée je me serais davantage éloigné de la pièce de théâtre ; le film serait à la fois meilleur et plus commercial.

— Etes-vous satisfait de Autumn Leaves *?*

— Celui-là marche très fort ; je l'ai tourné en quarante jours ; le scénario dans son principe est un peu mélodramatique mais je crois qu'il est présenté d'une manière assez nouvelle et insolite : de tous mes films c'est probablement le mieux joué ; je crois que vous aimerez Joan Crawford et Cliff Robertson là-dedans...

— Mais j'avais oublié de vous dire que j'ai vu le film et que je l'aime beaucoup; effectivement la direction d'acteurs m'y paraît stupéfiante. Je crois que vous allez commencer un nouveau film dans trois semaines, Garment Center *? De quoi s'agit-il ?*

— Cela se passe dans les milieux du tissu à New York; comme dans *On the Waterfront*, il s'agit du gangstérisme syndical. Lee J. Cobb sera la vedette ; à la fin un homme est tué dans la rue et les passants, en voyant son cadavre, s'écartent promptement.

— Vous ne figurez jamais aux génériques de vos films comme collaborateur du scénario, mais il est évident que vous avez travaillé sur chacun d'eux ?

— Oui, sauf en ce qui concerne *The Big Leaguer;* par ailleurs, je renie un peu ma responsabilité aux scénarios de *Apache* et de *Vera Cruz* pour les raisons que vous savez. Si j'avais été plus libre, j'aurais développé l'aspect social de ces deux films.

— Vous arrive-t-il en cours de tournage, de bouleverser le script ou d'improviser quelque peu les dialogues et la mise en scène ?

— Seulement de petites choses ; vous savez, je fais répéter les acteurs pendant les dix jours qui précèdent le tournage, aussi ne peut-il rien arriver d'imprévu.

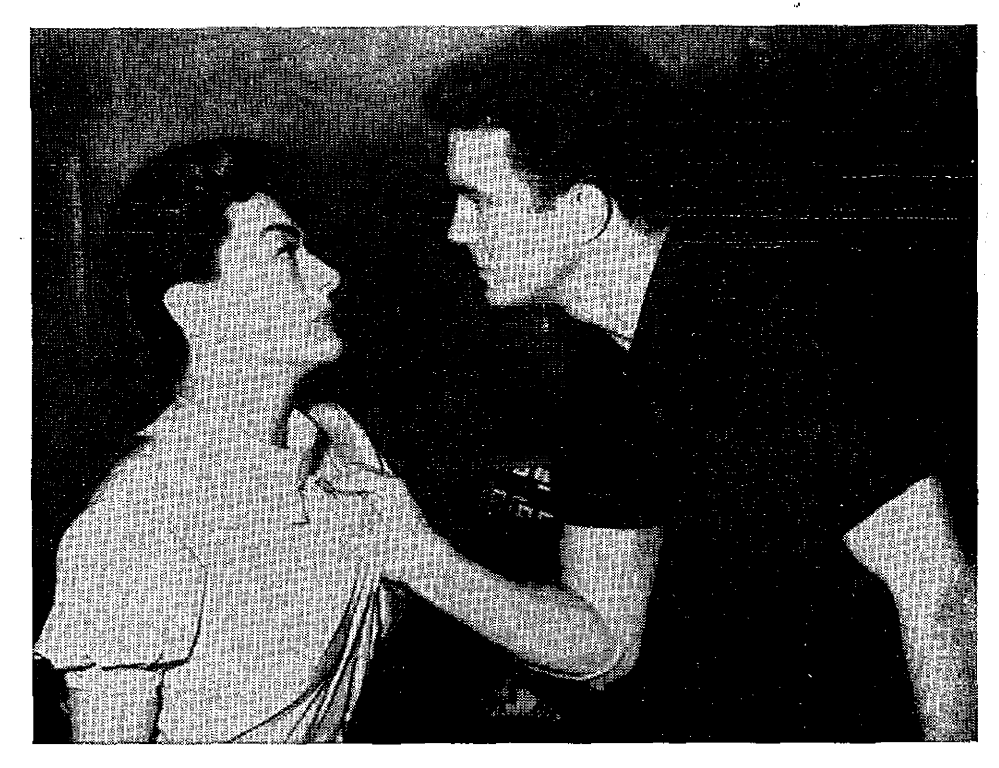
— Vous est-il arrivé de renoncer au tournage d'un plan prévu qui se révèle trop difficile ou impossible à mettre en scène ?

— Cela m'est arrivé déjà, mais uniquement pour des raisons économiques ; on s'aperçoit, en tournant, que tel mouvement d'appareil représente une perte de temps, donc d'argent, trop grande par rapport à l'effet à obtenir.

— Y a-t-il dans votre œuvre un ou plusieurs films que vous regrettez d'avoir tournés ?

— Oui, je regrette d'avoir tourné *Kiss me deadly;* aujourd'hui je refuserais; quant à *World for Ransom* je le tournerais différemment, après avoir amélioré le scénario et, pendant que j'y suis, je rétablirais dans le montage la mort de Lancaster à la fin de *Apache*.

— En voyant certains de vos films on a l'impression que vous avez été influencé par l'œuvre de Jean Cocteau et d'Orson Welles ?



Joan Crawford et Cliff Robertson dans *Autumn Leaves*

— C'est possible, plus ou moins inconsciemment. De Cocteau j'ai bien aimé *La Belle et la Bête, Orphée* et surtout...

— Les Enfants Terribles et Le Sang d'un Poète, *non ?*

— C'est exact pour *Les Enfants Terribles*, mais je n'ai pas vu *Le Sang d'un Poète*.

— *Et Orson Welles ?*

— J'ai vu tous ses films, mais je n'aime pas ceux qu'il a fait hors d'Hollywood; je n'ai pas aimé *Macbeth*. Orson Welles sans argent perd l'essentiel de son génie; je préfère *Citizen Kane* et *The Magnificent Ambersons*.

— *Puisque nous en sommes à vos goûts cinématographiques, je dois vous dire que la liste des metteurs en scène énumérés par Ida Lupino dans* The Big Knife *a donné lieu à d'infinies interrogations chez vos admirateurs ; est-ce la liste des réalisateurs-producteurs d'Hollywood ou bien la liste des cinéastes que préférerait un acteur hollywoodien intelligent ou encore votre liste personnelle ?*

— C'est un peu tout cela, mais je vous avoue que j'ai oublié la liste exacte...

— *Voilà : Stevens, Mankiewicz, Kazan, Huston, Wyler, Wilder, Stanley Kramer.*

— C'est à peu près ma liste à condition d'enlever Mankiewicz, Huston et Stanley Kramer. D'ailleurs il faut que je vous raconte ceci : Ida Lupino disait au terme de son énumération : « ...*et même Stanley Kramer* ». Les Artistes Associés ont tellement hurlé que j'ai dû enlever « ...*et même* ».

— *Dans ce cas les meilleurs cinéastes américains selon votre jugement sont Wyler, Wilder, Kazan et Stevens ?*

— Oui, j'ajouterais John Ford, quand il veut et Nick Ray, quand il veut également.

— *Et Brooks ?*

— Hum ! Il devrait d'abord quitter la M.G.M.

— *Que reprochez-vous à Huston ?*

— Il ne devrait pas tourner ses films hors de Hollywood. *African Queen* était amusant. *Moulin Rouge* et *Beat the Devil* sont très mauvais. Huston a tort d'écrire lui-même ses dialogues. Voyez par exemple : *Moby Dick ;* la première demi-heure est magnifique, elle est muette ; et puis dès que cela commence à parler c'est épouvantable.

— *Et à Mankiewicz ?*

— C'est pareil ; loin de Hollywood il perd ses racines ; *Guys and Dolls* est fort mauvais ; de même que Rossen, Mankiewicz ne devrait pas écrire lui-même ses dialogues, car il lui faut cinquante mots où douze suffiraient. *La Comtesse aux Pieds Nus* est beaucoup trop parlé. Toutefois il faut reconnaître que Ava Gardner dans ce film est *extraordinaire ; c'est son* meilleur rôle.

— *Que pensez-vous d'Hitchcoock ?*

— Il fait des films pour divertir les gens; ils sont très bien fabriqués, mais ils n'ont rien à dire.

— *Chaplin ?*

— *C'est un très grand artiste, mais il néglige un peu trop la technique.*

— *Preminger ?*

— Je passe.

— *Lang ?*

— C'est un très grand metteur en scène qui n'a pas eu de chance; il a été obligé de tourner de mauvais scénarios avec de mauvais acteurs ; depuis *Big Heat,* que j'ai beaucoup aimé, il n'a pas eu un bon *scénario. Mais c'est un grand « director ».*

— *Hawks ?*

— Je passe.

— *Samuel Fuller ?*

— Il est le plus grand ennemi de soi-même, il ne sait plus très bien où il en est ; il avait très bien commencé; maintenant, il éparpille ses forces : il avait tourné à Chicago un très bon film, *Pick up on South Street.* Il ne devrait pas écrire lui-même les scénarios qu'il tourne.

— *Minnelli ?*

— Très brillant et très inventif.

— *Ne seriez-vous pas tenté par la mise en scène d'une comédie musicale ?*

— Je tournerais volontiers une comédie, mais non une comédie musicale.

— *Hier vous avez vu Gervaise ; qu'en pensez-vous ?*

— Je n'ai pas aimé le film, il fait démodé et vain; mais il est bien joué et bien mis en scène.

— *Ce que l'on retrouve dans tous vos films, c'est la peinture d'un monde qui court à sa perte, un monde décadent sur le point d'éclater; il y a quelque chose d'atomique dans votre œuvre. Vous montrez les ultimes valeurs humaines étouffées par un univers artificiel. Tous vos films, en somme, prennent pour sujet la destruction de la morale et ce qu'il en résulte. Est-ce bien cela ?*

— Oui, mais ce n'est que la moitié du problème. Je peins des caractères héroïques. Je suis contre l'idée du destin tragique. Chaque homme doit agir même s'il est brisé. Mes personnages ont une attitude « suicidale » parce que le sacrifice volontaire de sa vie est le comble de l'intégrité morale. Le suicide est un geste de révolte. Il est bien évident que si on lutte jusqu'au bout, cela peut coûter la vie, c'est normal; il faut payer le prix de la lutte, même de sa propre vie. Selon moi, Burt Lancaster dans *Apache* devait mourir comme Palance dans *Big Knife.* Pour le reste, *nous sommes d'accord.*

— *Y a-t-il des sujets qui vous tiennent à cœur et que vous ayez dû renoncer à tourner ?*

— Oui,les banques vous refusent l'argent pour des sujets trop originaux. Et puis il y a le problème des vedettes. Si Michèle Morgan avait accepté de jouer dans *Kinderspiel,* j'aurais trouvé l'argent pour faire ce film qui raconte l'histoire d'une révolte de tous les enfants du monde.

— *Mais ne pensez-vous pas que la situation a beaucoup évolué à Hollywood depuis trois ans ?*

— Si, mais pas encore assez. C'est très lent. La production américaine est toujours contrôlée par les Dix. La révolution n'est pas tellement avancée.

— *Et quelle est à présent votre situation personnelle dans l'industrie ?*

— *The Big Knife* était ma première production indépendante, c'était un film à budget économique : 458 mille dollars; il n'en a rapporté que 300 mille ; j'ai donc perdu 150 mille dollars avec ce film.

— Autumn Leaves *est surtout une affaire pour la Columbia, de même que* Garment Center, *mais* Attack, *tout comme* Big Knife, *est produit par* THE ASSOCIATES AND ALDRICH, *c'est-à-dire par vous seul ?*

— Oui, de même que le western que je réaliserai au début 1957 : *310 Yuma*, pour lequel je dois trouver deux grands acteurs, comme pour *Vera Cruz*.

— *Est-il exact que vous ayez l'intention de produire également d'autres films que les vôtres ?*

— Oui, le programme de THE ASSOCIATES AND ALDRICH est de produire cinq films par an ; deux à budgets moyens mis en scène par moi-même et trois films à petits budgets qui seront tournés par de nouveaux venus en qui j'ai confiance. Le premier de ces films est commencé depuis quelques jours; il s'agit d'un western dont Anthony Quinn est la vedette : *The Ride Back* que réalise Allen Miner, un jeune dont un court métrage, *Naked Sea*, est passé au Festival de Cannes cette année.

— *En somme, vous serez bientôt assez puissant pour tourner ce qu'il vous plaira et même pour influencer profondément la production hollywoodienne ?*.

— On ne peut pas encore trouver l'argent pour faire les films auxquels on tient le plus; j'y arriverai certainement, mais avec l'échec de *The Big Knife* cela prendra du temps : j'ai calculé que si je puis avoir, pour le compte de THE ASSOCIATES AND ALDRICH, trois grands succès financiers consécutifs, je pourrai sortir de leur tiroir les scénarios que l'on me refuse aujourd'hui; alors je ferai ce que je veux.

(Interview recueillie par FRANÇOIS TRUFFAUT.)



Juché sur la grue, Robert Aldrich règle les plans d'ensemble de l'*Attaque*



Rod Steiger : *psy-cho-a-na-ly-sis*

LE STYLO DE MACARTHUR

(The Big Knife : extrait)

par Clifford Odets et James Poe

La scène que nous avons extraite des dialogues du *Grand Couteau* est celle fameuse de la Signature. Rappelons la situation des personnages : le contrat de Charlie Castle *(Jack Palance)* le liant au producteur Stanley Hoff *(Rod Steiger)* est arrivé à expiration. Charlie a promis à sa *femme Marion (Ida Lupino)* de ne pas le renouveler. Mais Nat Danziger *(Everett Sloane)*, l'agent de Charlie, vient lui annoncer la prochaine visite de Hoff qui semble décidé à obtenir coûte que coûte la signature du nouveau contrat de sept ans. Hoff *arrive en effet, accompagné* de son « public relation », Smiley Coy *(Wendell Corey).*

NAT DANZIGER. — *Rebonjour, Stanley, Smiley...*

STANLEY HOFF. — *Je retrouve Nat sur mon chemin si souvent que je renonce à lui dire bonjour. Je suis surpris de vous trouver ici, Nat.*

NAT. — *Il faisait beau, je suis venu voir Charlie en me promenant, voilà tout.*

SMILEY COY. — *Le réveil n'a pas été trop dur ce matin, Charlie ?*

CHARLIE CASTLE. — *J'étais mort... Mais si, j'avais très mal aux cheveux... J'ai passé sous la douche dix bonnes minutes et j'ai pu reprendre mes esprits.*

STANLEY. — *Vous a-t-on dit que Joe Ackerman était mort ?*

NAT. — *Non ! De quoi ?*

STANLEY. — *Cancer...*

NAT. — *Oh ! pauvre Joe. Pauvre Marthe. Dire que je les ai vus la semaine dernière. Je passerai chez Marthe tout à l'heure.*

STANLEY. — *La jolie robe de chambre. D'où la sortez-vous ?*

CHARLIE. — *Oh ! elle vient de chez Dick Carrol, je crois.*

STANLEY. — *Ça doit être épatant d'avoir ça sur le dos. Smiley, vous m'en commanderez quelques-unes.*

SMILEY. — *Entendu.*

STANLEY. — *Charlie, voulez-vous nous faire le plaisir de nous accompagner aux courses cet après-midi ?*

CHARLIE. — *Je crois que je n'aurai pas le temps, Stanley.*

SMILEY. — *Je vais faire le barman, avec l'accord du syndicat. — Stanley ?*

STANLEY. — *Donnez-moi un peu d'eau minérale, je vous prie, Smiley. Ne jouez pas les vieux fossiles, Charlie. Il y a du soleil, on verra une jolie course et nous aimerions que vous nous accompagniez.*

CHARLIE. — *Vraiment je regrette, Stanley... Mais... le fait est que des amis qui viennent de loin... des amis de Marion... ont promis de passer.*

NAT. — *Vous connaissez Charlie. Toujours prêt à faire plaisir...*

STANLEY. — *Marion... ça c'est une femme merveilleuse. De tout mon cœur, je souhaite une réconciliation entre vous, car vous êtes comme de ma famille* (Coy lui passe un verre). *Merci bien. Sans vous, je n'aurais jamais eu la joie de voir à mes côtés un couple paraissant uni selon la Volonté Divine. Ne m'enlevez pas cette joie et pardonnez tous deux à mon égoïsme.*

CHARLIE. — *C'est vraiment gentil de votre part, Stanley.*

STANLEY. — *Et puisque nous sommes cordialement réunis... si nous parlions de notre contrat ? Il sommeille depuis assez longtemps !*

CHARLIE. — *Eh bien, il me... il me préoccupe beaucoup.*

STANLEY. — *Vous préoccupe ? Quelles sont vos préoccupations, dites-moi. Je peux tout entendre, Charlie, on peut parler très franchement avec moi. Votre position vous donne le droit d'avoir de très grandes prétentions, mais au moins confiez-moi la cause de vos soucis.*

CHARLIE. — *Je ne veux pas signer le contrat.*

STANLEY. — *Vous en avez discuté avec Marion ?*

CHARLIE. — *Oui...* (Coy apporte un verre à Charlie). *Merci.*

STANLEY. — *Hum, hum... Eh bien, vous êtes toujours mari et femme. Oui, le Seigneur vous a unis et rien ne saurait détruire ce lien, je le comprends. Mais que reproche Marion à ce contrat ?*

STANLEY. — *Eh bien, ce n'est... ce n'est pas seulement Marion. On en a parlé, naturellement... Mais c'est moi qui refuse de signer.*

NAT. — *Stanley, Charlie pense que...*

STANLEY. — *Non, non, non, non, non, non, non. Laissez-le répondre... Pourquoi ?*

CHARLIE. — *Eh bien... il y a toutes sortes de raisons, Stanley... Ne serait-ce que l'idée de signer de nouveau pour une si longue durée.*

NAT. — *Stanley, vous dites que l'on peut toujours vous parler très franchement et c'est exactement ce que Charlie veut faire.*

STANLEY. — *Charlie... que ferez-vous de vos loisirs ?*

CHARLIE. — *Eh bien ! je... j'ai envie de quitter Hollywood. Je vous signerai un accord m'engageant à ne plus jamais faire de films ailleurs. Je n'ai rien contre vous ou contre votre Société. Ce qu'il y a, c'est que je suis... fatigué, je veux m'en aller.*

STANLEY. — *Bien sûr, je comprends. Si ce n'est que ça, prenez six mois de vacances, un an au besoin.*

CHARLIE. — *Non, je veux m'en aller pour de bon.*

STANLEY. — *Oh, oh ! Oh ! je vois... Charlie Castle, j'ai encore présent à l'esprit notre première rencontre, il y a bien des années. Vous vous rappelez peut-être ce que je vous ai dit à l'époque ?*

CHARLIE. — *Oui. En partie, oui...*

STANLEY. — *Je vous en prie, voulez-vous m'excuser si je parle en fermant les yeux, mais cela m'aide à mieux voir... Je vois un jeune homme inexpérimenté, plein de cette merveilleuse vitalité qu'est le talent. Et je lui dis, si ma mémoire est fidèle : « Charlie Castle, vous deviendrez l'une des plus grandes vedettes de l'écran. Et aussi vrai que le monde est monde, vous rencontrerez bien des obstacles. Et voici pourquoi je suis là, disais-je. Mes conseils sont gratuits et je vous les donnerai avec plaisir. Je ne pourrai peut-être pas toujours aplanir toutes vos difficultés, mais il est fort probable que bien souvent je vous rendrai service. » Et, Charlie Castle, vous êtes venu me voir plus d'une fois... non ?*

CHARLIE. — Oui, oui... c'est juste.

NAT. — *Stanley, Charlie a toujours eu un grand respect pour votre jugement, une vénération, devrais-je dire.*

STANLEY. — *Je ne parlerai pas des années où nous fûmes en froid. Vous ne veniez plus me voir au bureau. Pourquoi ? Je n'en saurai jamais la raison, mais malgré cela... j'étais prêt à vous accueillir, vous et les vôtres, et de tout mon pouvoir à éloigner de vous les fastidieux soucis quotidiens. C'est alors qu'un certain soir — dans la pièce où nous sommes — parut le spectre du scandale... Ce soir-là aussi, je fus là pour vous aider. Charlie, je désire vous raconter une histoire qui vous servirait de leçon. Voilà bien des années, j'avais une femme que j'adorais. Certains faits me furent rapportés... C'était l'année où démarrait ma Société, Nat. Certains faits me furent rapportés, disais-je... Ma femme, enfin... son nom était associé à des scènes d'ivresse... et d'autres scènes... un certain hôtel meublé de New York. Elle tenta de se suicider... J'ai cru devenir fou. Mais on a pu intervenir à temps, cette fois-là. Par chance, Smiley était devenu mon collaborateur, l'année précédente. Tout cela se résumait en un seul mot : psy-cha-na-ly-se, psychanalyse !... Trente à quarante mille dollars dans l'année, voilà ce que ça m'a coûté, mais je n'ai pas de regrets ! J'ai tout fait pour la distraire ; je lui ai offert un petit yacht, l' « Alberta »... je lui avais donné son nom. Mais tout cela en vain... pour rien. Et puis un jour, dans mon bureau, il y avait Frank Lubner, le pionnier du cinéma, ainsi que Smiley Coy; je buvais un whisky-soda et je me mis à pleurer. Et il y avait des années que je n'avais tant pleuré. Parce que je me rendais compte, malgré ma grande douleur, que ma femme était déterminée au fond d'elle-même à détruire et moi et ma carrière par la plus mesquine des jalousies ! Vous me demandez pourquoi ? Est-ce que je sais, moi ? Mais de ce jour-là, oui, depuis ce jour-là, j'ai bien compris qu'il existait un principe essentiel dans l'existence : la femme ne peut être associée à l'œuvre de son mari si elle lui doit son pain et son bifteck ! Charlie... Oh ! Charlie... La femme dont le mari a votre situation a le devoir de le vénérer, de témoigner du respect, de l'enthousiasme pour son métier, et de l'aider. N'est-ce pas vrai ?... Charlie, prenez tout ce que je possède. J'ai mal pour vous... mes souvenirs m'aident à ressentir l'angoisse qui vous étreint... Messieurs, pardonnez-moi.*

SMILEY. — *Nous comprenons, Stanley.*

NAT. — *Ecoutez-moi, Stanley. La principale inquiétude de Charlie, qui est tout à fait louable, son seul désir, c'est de faire de meilleurs films.*

CHARLIE. — *Je maintiens ce que j'ai dit. Je ne cherche pas à vous contrarier...*

STANLEY. — *Certains faits vous interdisent de me contrarier. Mais je sais que je ne puis vous forcer à signer, n'est-ce pas ?*

CHARLIE. — *Alors, pourquoi essayez-vous de le faire ?*

NAT. — *Charlie, Stanley ne...*

CHARLIE. — *Non, tais-toi !*

STANLEY. — *Oh ! Charlie, Charlie... Je vais être forcé de me montrer méchant. Je vous tends la main et vous me crachez au visage.*

NAT. — *Non, non, Stanley. Charlie ne veut...*

CHARLIE. — *Stanley, vous devez me rendre ma liberté. Nous n'avons aucune sympathie l'un pour l'autre. Je le sais. Vous le savez. Mais je vous promets de faire ce que vous voudrez si vous me rendez ma liberté.*

NAT. — *Stanley, je vous en prie, écoutez-le. Je vous le demande du fond du cœur, exaucez-le. Il...*

STANLEY. — *...Silence !* Charlie, *je suis un homme essentiellement réaliste. J'ai besoin de votre présence physique au Studio. J'ai besoin de votre corps, non de votre sympathie. Maintenant, Charlie, il faut que vous signiez ce papier avec l'une des plumes qui mit fin à la seconde guerre mondiale. Elle a servi à un grand Américain : le général Douglas MacArthur. Charlie, cet instant représente l'aboutissement de bien des mois de mes rêves les plus ambitieux et je n'admettrai jamais que vous ou qui que ce soit veniez détruire ce rêve !*

CHARLIE. — *Je vous en conjure, pour la dernière fois, faites que je sois libre.*

STANLEY. — *N'ai-je pas un moyen de vous forcer à signer ? Alors ? Alors ?* (Charlie *signe les quatre exemplaires du contrat*).

SMILEY. — *Mes félicitations, mon vieux. Ce double est pour Charlie.*

CHARLIE. — *Je garde le stylo. Je n'ai pas d'autre preuve que la guerre soit terminée. Ou qu'elle ait même eu lieu.*

STANLEY. — *...Charlie, nous vous aimons tous. Vous êtes un grand artiste et l'on peut attendre d'un homme comme vous de pareilles sautes d'humeur, hein ? Ah ! Ah ! Désormais Charlie, vos problèmes sont mes problèmes... Je n'ai jamais eu l'intention de vous forcer la main. Mon cœur saigne à l'idée que vous ayez pu me soupçonner d'une pareille duplicité... N'hésitez jamais à venir me trouver au moindre ennui, à la moindre difficulté ; je serai toujours là pour vous.* (Il sort).

SMILEY. — *Que faites-vous ce soir, mon vieux ? Une certaine personne m'a dit qu'elle vous trouvait à son goût...*

CHARLIE. — *Mais, je vous l'ai déjà dit, je ne suis pas libre.*

SMILEY. — *D'accord, d'accord... Nat, je vous dépose à votre bureau ?*

NAT. — *Non, merci, je dois passer à Culver City* (Coy sort à son tour).

CHARLIE. — *Au revoir, Nat.*

NAT. — *Tu as du chagrin, darling, je le comprends. Ton vieux copain le sait...*

CHARLIE. — *Il m'a tordu le cou... comme à une poupée de son.*

NAT. — *Non, non, c'est loin d'être aussi terrible que tu l'imagines.*

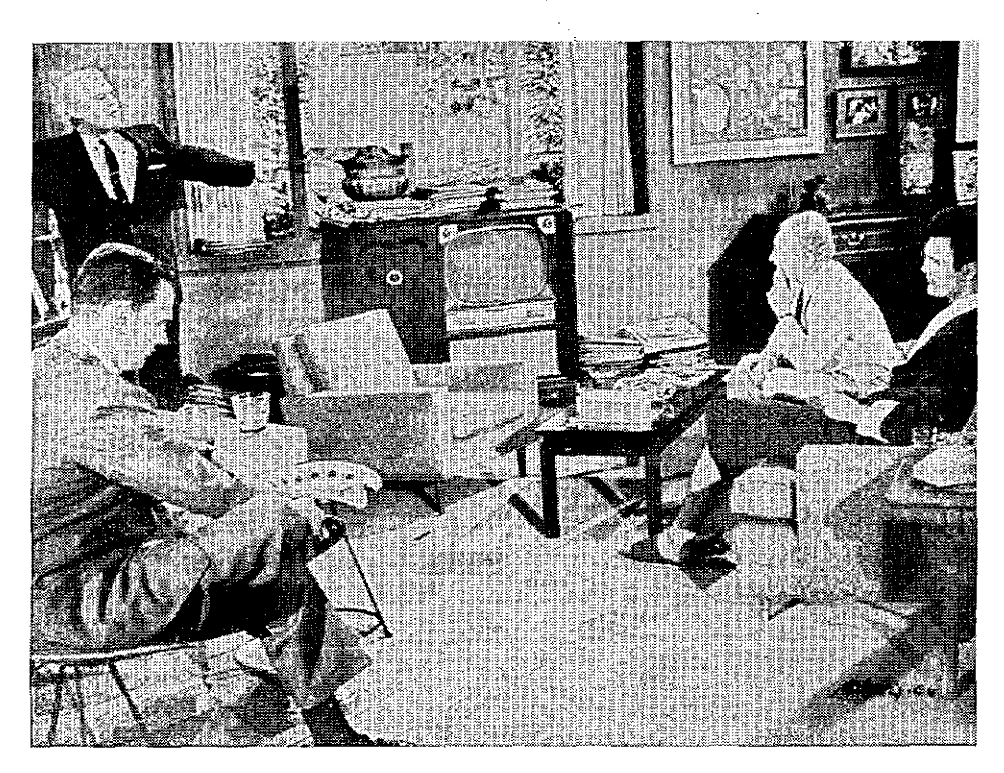
CHARLIE. — *Oui, comme si j'étais une poupée de son...*

NAT. — *Ecoute, tu fais une montagne d'une simple petite taupinière. Sept ans de sécurité financière. Darling, pense à l'avenir... Que... que pouvais-je faire ?*

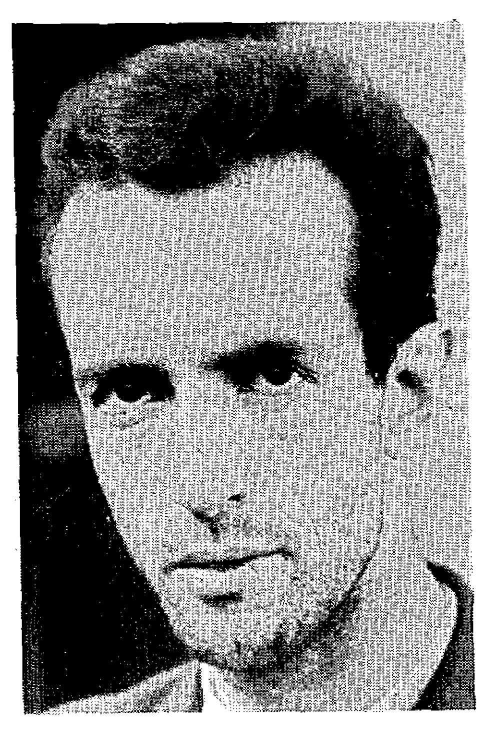
CHARLIE. — *Nat !.. Nat !.*

(Nat sort tandis que le téléphone sonne).

Clifford ODETS et James POE.



De gauche à droite : Rod Steiger, Wendell Corey, Everett Sloane et Jack Palance



Roland Monod dans le rôle du pasteur d'*Un condamné à mort s'est échappé*

EN TRAVAILLANT AVEC ROBERT BRESSON

par Roland Monod

C'est un soir d'avril dernier que j'appris par un coup de téléphone d'un ami pasteur que Robert Bresson souhaitait me voir. Il allait le mois suivant commencer le tournage de son quatrième film. Titre provisoire : « *Un condamné à mort s'est échappé.* » C'est sous ce titre qu'en novembre 1954 *Le Figaro Littéraire* avait publié un récit du commandant Devigny révélant le détail de sa prodigieuse évasion une nuit d'août 1943, alors que, jeune lieutenant emprisonné par la gestapo au Fort Montluc, à Lyon, il venait d'apprendre sa condamnation à mort.

Poussant à l'extrême son expérience du *Journal d'un curé de campagne,* Bresson ne voulait pour ce film que des interprètes « d'occasion ». Il avait déjà trouvé un jeune agrégatif de philosophie, qui venait d'achever son service militaire ; il avait précisément l'âge (27 ans), le grade et quelque chose, affirmait Bresson, du caractère moral de son héros en 1943 ; — un Belge septuagénaire, homme de lettres aux cheveux blancs et aux illusions perdues, futur Monsieur Blanchet, voisin de cellule, sceptique et bon, de Fontaine (nom que porte Devigny dans le film) ; — un décorateur-étalagiste, futur Hébrard, le prisonnier-artiste et philosophe de Montluc ; — un cinéaste-grenouille, de l'équipe du commandant Cousteau, futur Orsini, héros malheureux d'une évasion manquée mais dont Devigny tirera leçon pour réussir la sienne ; — un jeune apprenti de l'orphelinat d'Auteuil, Jost né (le Gimenez du récit), le petit compagnon de dernière heure que Fontaine entraînera dans son aventure (on devait lui souhaiter, quelques jours plus tard, son dix-septième anniversaire aux studios de Saint-Maurice ; d'émotion il s'évanouit : c'était la première fois qu'on célébrait sa fête) ; des étudiants allemands de la Cité Universitaire qui avaient accepté de tenir les rôles des officiers et gardiens de la Gestapo...

Un personnage manquait à la liste : celui du pasteur Roland de Pury, aujourd'hui encore pasteur à Lyon. Il avait été incarcéré à Montluc pour avoir participé à l'évasion d'une résistante et pour l'empêcher de prononcer du haut de la chaire, comme il en prenait l'habitude, de foudroyantes prédications contre l'occupant. Il devait très vite se lier avec André Devigny d'une confiante et secrète amitié. Après plusieurs recherches infructueuses, Robert Bresson

devait proposer le rôle à un pasteur de l'Eglise de l'Annonciation. Trop tenu par ses devoirs paroissiaux, celui-ci déclina l'offre, mais à regret. Bresson le sentit. Alors, poussé par cette habileté démoniaque, obstinée et légèrement narquoise qui le caractérise, notre réalisateur revient à la charge : comment un pasteur convaincu de sa mission d'évangéliste, refuse-t-il de venir porter témoignage dans un milieu — le cinéma — qui, presque par définition, lui est habituellement fermé et qui pour une fois — ô miracle ! — lui ouvre ses portes et ses bras... ? Le pasteur huma sans doute l'astuce charmante de cette tentation. Il maintint son refus mais signala mon existence à Bresson. Appartenant à une grande famille protestante j'avais moi-même autrefois entrepris des études de théologie. Devenu journaliste, j'assurais alors la critique dramatique d'un nouveau quotidien du soir.

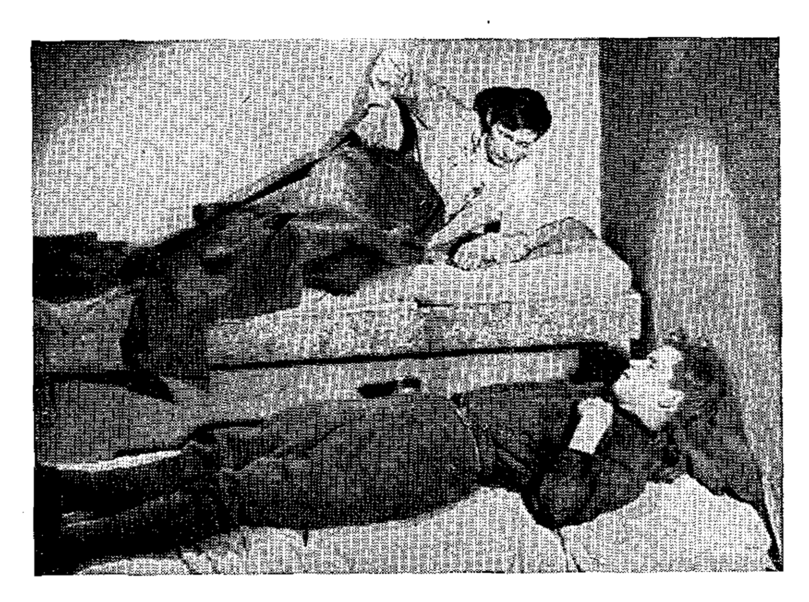
A notre première entrevue, Bresson me dit son désir de manifester par quelque signe extérieur mon nouvel état de pasteur. Il pensait épingler sur le revers de ma veste (une veste bleue et non pas noire et sans col ecclésiastique romain, comme le public ignorant peut s'y attendre) une de ces petites croix d'argent que portent les membres de la Fédération des associations chrétiennes d'étudiants et que certains pasteurs continuent à porter bien après la fin de leurs études. Mais il ignorait la taille de ces croix et craignait qu'à l'écran elles ne manquent de discrétion. « *Rassurez-vous,* lui dis-je, *elles mesurent quatre millimètres* ». Et Bresson, dans une bouffée de scrupule, de raffinement et de paradoxe, laisse tomber : « *J'ai peur que ce soit un peu grand...* » Finalement il fallut en faire faire une autre d'un bon centimètre et demi !

Bresson m'apprit aussi que la force de ce pasteur résidant dans l'intensité de sa vie intérieure, plus je me refermerais sur moi, moins je me donnerais, et plus cette vie profonde aurait à l'écran de puissance et de rayonnement. Enfin il me remit comme à tous ses interprètes une page du dialogue des *Anges du Péché,* une scène entre deux sœurs que je devais préparer pour mon prochain bout d'essai.

— *Je ne sais pas de devinette mais je sais une énigme. Vaut-il mieux avoir de la poussière sur ses meubles ou sur son âme ?*



Robert Bresson dirige ses interprètes dans *Un condamné à mort s'est échappé*



Deux personnages de *Un condamné à mort s'est échappé :* Fontaine (en haut) et Jost

— *Pourquoi cette question ?*

— *Mère Saint-Jean prétend qu'un peu de poussière sur un meuble choque Dieu. Moi je prétends qu'un peu de poussière sur une âme est pour lui une offense plus grande.*

— *Qu'appelez-vous poussière sur une âme ?*

— *Je n'ai que le choix : l'hypocrisie par exemple...*

« *Surtout pas de ton,* me dit Bresson, *pas d'intention. Ne pensez pas à ce que vous dites, envoyez les mots machinalement... Lorsqu'on parle, on ne pense pas aux mots qu'on emploie, on ne pense même pas ce qu'on veut dire. Emporté par ce qu'on dit, on lâche des mots, simples, directs... Lorsqu'on lit, l'œil enfile un collier de mots noirs sur papier blanc que la ligne se contente d'exposer de la manière la plus neutre. C'est après avoir lu que nous revêtons le simple sens de ces phrases d'intonations, d'intentions, que nous l'interprétons. L'acteur au cinéma doit se contenter de dire son texte. Renoncer à montrer qu'on l'a déjà compris. Ne rien jouer, ne rien expliquer. Même dans la vie n'est-ce pas souvent les mots qui conduisent la pensée.... ? Il faut dire un texte comme Dinu Lipatti joue du Bach. Son merveilleux mécanisme enchaîne des notes : l'intelligence, l'émotion naissent après...* »

Ainsi parlait le Monsieur Teste du Cinéma Français «*qui a tué la marionnette* » de notre Septième Art.

Je dus voir par la suite qu'il y avait bien des manières de ne pas interpréter un texte. Et l'auteur *lui-même* (c'est Bresson qui, comme il l'avait fait pour le *Curé de campagne*, écrivit les dialogues de son film, d'après le récit d'André Devigny), se prenant la tête dans les mains avant chaque nouveau plan, se disait et se redisait nos répliques, à la recherche de cette simplicité qu'il fabriquait pour nous l'imposer, de ce dépouillement qu'il fignolait pour qu'on le reproduise, de ce « *faux-naturel Bresson* » qu'il composait pour qu'on le recopie avec naturel tout court... C'est une des choses qui frappent le plus lorsqu'on voit Robert Bresson au *travail*. Il sait d'emblée et admirablement ce qu'il ne veut pas mais il ne découvre que peu à peu ce qu'il veut, au long des mètres de pellicules, à travers la maladresse même des interprètes qui reproduisent ses indications. Ce qui explique que soixante mille mètres de film auront été tournés et que deux mille cinq cents seulement seront projetés...

Si le nouveau film de Bresson est un film sonore, c'est d'ailleurs plus aux bruits qu'aux dialogues qu'il le doit. Dans cet univers fermé qu'est la prison, c'est l'objet d'abord qui s'impose. Lui seul *demeure. L'homme qui s'en sert* ne fait que passer. La coque percée de cet univers de mort, lorsque Fontaine, sur le toit de Montluc, respire un premier souffle de liberté,



Fontaine et Jost

nous naissons à un monde nouveau où le bruit sera roi. Les bruits, eux, témoignent de la vie des hommes. Les dialogues enregistrés en direct aux studios ne se mariaient pas assez, au gré de Bresson, à ces silences et à ces bruits. Il les trouvaient encore trop humains, trop anecdotiques. Il nous fit tous revenir pour les réenregistrer en auditorium. Là, phrase par phrase, presque mot par mot, nous avons redit nos répliques à la suite de l'auteur, dix fois, vingt fois, trente fois, cherchant à épouser au maximum les intonations, le rythme, presque le timbre de sa voix. Tous les rôles sont désormais tenus par Bresson, il n'y a aucun paradoxe à l'affirmer. Si l'idée bizarre venait un jour à un jury quelconque de décerner un prix d'interprétation à un personnage de ce film, c'est à Bresson qu'il faudrait le donner.

Autre chose admirable — et effrayante — chez Robert Bresson, la faculté qu'il a de s'isoler au milieu du remue-ménage enchevêtré, fébrile et bruyant des plateaux. Il est bien rare qu'il élève la voix et tout éclat, il le regrette aussitôt comme une brèche faite à la tour d'ivoire, de civilité et de secret à l'intérieur de laquelle, pas à pas, il poursuit solitaire son œuvre créatrice.

Robert Bresson travaille seul. L'équipe qui l'entoure — techniciens et acteurs — doit accepter cet impératif « phénoménal » de son caractère et de son talent. Tous ne sont là que comme instruments. Lui seul crée. Voilà sans doute pourquoi comédiens professionnels et lui ont parallèlement senti l'inutilité absolue d'une collaboration. Et les profanes que nous étions ont compris, dès le tournage de leur premier plan, qu'en franchissant la porte du studio ils avaient apporté d'eux tout ce que le réalisateur en attendait. Ils lui fournissaient la matière première de leur physique, de leur visage surtout, du timbre de leur voix. Il n'était même pas nécessaire qu'ils se sentent modelés. Le film lui-même n'en aurait rien gagné. Il aurait plutôt risqué de s'infléchir en roman d'aventures, chacun, consciemment ou non, recherchant pour son personnage une certaine vérité de situation. Les rapports entre les membres de l'équipe non plus, contrairement à ce qu'on pourrait croire, ne profiteraient pas tellement d'une plus grande complicité. Car Bresson secrète une civilité — jamais obséquieuse — qui suscite chez ses collaborateurs une sympathie « aveugle » sans doute plus efficace qu'une compréhension toujours relative. Et cette civilité dont il s'entoure comme d'un filet est le plus habile rempart qui protège, des yeux des curieux et des mains de ses exécutants, les fluctuations secrètes de sa démarche obstinée. Une civilité dont les rouages tournent à vide, et qui ne l'accrochant jamais vraiment aux autres, le rend aussi infatigable qu'invulnérable.

Tout Bresson est dans l'odyssée du titre de son film. Le scénario de Bresson (enrichi de quelques détails du « *Journal de cellule* » du Pasteur de Pury) suivait presque à la ligne le récit d'André Devigny. C'est donc sous le titre — provisoire — du récit que le film fut annoncé. « *Un*

Condamné à mort s'est échappé ». Puis en cours de tournage, de soir en soir à la projection des rushes, on s'aperçut que cette fidélité littéraire n'était au fond pour Bresson qu'un merveilleux prétexte et que, survolant cette aventure « exceptionnelle », il composait une œuvre « éternelle » à la gloire de la Grâce et de la Volonté. Devigny devenait Fontaine, le Pasteur le visage de cette foi apparemment passive où l'actif vient puiser sa propre énergie agissante. Bresson l'a dit lui-même : « *Je voudrais montrer ce miracle : une main invisible sur la prison dirigeant les événements et faisant que telle ou telle chose réussira pour l'un et non pour l'autre... Le film est un mystère... Le vent souffle où il veut.* » Et c'est tout naturellement, alors que depuis des semaines son entourage s'évertuait à imaginer un titre définitif — dont la vertu première était d'être public — qu'il retint pour titre à *son film cette phrase du Christ à* Nicodème que le pasteur glisse à Fontaine recopiée sur un petit papier et dont la méditation dans la solitude d'une cellule nue fera autant qu'un manche de cuillère aiguisée sur le sol pour venir à bout d'une porte bardée de fer : « *Le vent souffle où il veut.* »

Ce film qui relate l'épisode victorieux de la vie d'un homme, Bresson en a fait une ode à la vertu humaine qu'il prône le plus et connaît le mieux parce qu'*il la puise en lui : l'obstination.* C'est presque un film autobiographique. Ce qui explique que le Commandant Devigny, alors Chef du Service des Sports de l'Armée, ayant demandé sur les instances de Bresson, une permission prolongée pour assister à l'ensemble du tournage « *afin d'en vérifier l'authenticité quotidienne jusque dans les moindres détails* » ne fut guère consulté que deux ou trois fois... Ce qui nous valut dans la cour du Fort *Montluc d'interminables et joyeuses* parties de pétanques.

Il est significatif aussi que Bresson ait demandé la musique de ce film... à Mozart. Il y a là une de ces indications qui devraient aider à lever « *le malentendu Bresson* » sur lequel tous les amateurs de cinéma vont se repencher dès la sortie du film, malentendu créé d'ailleurs non par Bresson mais par ceux qui tâtonnent à la recherche de son mystère, quitte à le fixer pour le cerner, à le déformer pour le saisir. Bresson lui s'en sert, *plutôt amusé, pour sauvegarder* sa liberté. Il est certain que Bresson tire le meilleur de ses collaborateurs après les avoir passablement déroutés. Il manie jusque dans la détente le paradoxe avec une virtuosité qui le rend tout à la fois attirant et étranger. Son grand ami le peintre Charbonnier — qui a fait, comme jadis pour *Le Journal d'un Curé de Campagne*, les décors du *Condamné* avec d'autant plus d'art et de *goût que probablement* personne ne les remarquera — me dit un jour cette boutade toute juteuse de vérité : dites à Bresson « *le producteur n'a plus d'argent ; il faut ce soir déblayer le studio ; le contrat des comédiens expire aujourd'hui* », il semblera réfléchir une seconde puis déclarera : « *Eh bien ! parfait, alors on tourne demain* » ; sur ce, il s'éloignera, l'air très anglais... « *Et le lendemain ?* » ai-je demandé à Charbonnier. « *Le lendemain ? Tout le monde est là...* »

Un jour à Lyon, nous tournions dans la cour un plan devant le robinet des cuisines de la prison. Première, deuxième, troisième... sixième prise (on ne sait jamais très bien quand et pourquoi on s'arrête puisque, Bresson ne croyant pas à l'infaillibilité de cette bête noire qu'on appelle caméra, chaque fois qu'un plan est jugé excellent le refait « *pour plus de sécurité* » !) « *Encore une fois* » demande Bresson. « *Il n'y aura pas le temps* », intervient Burel le chef opérateur qui scrutait le ciel un verre fumé sur l'œil, « *il va y avoir un nuage* ». Sans un regard au ciel Bresson affirme : « *Mais si, il y aura le temps. Moteur. Partez.* » Et il se met à diriger le plan à un train d'enfer, travelling-express, défilé accéléré des prisonniers, trois gouttes d'eau dans chaque seau... « *Coupez !* » Et de se retourner triomphant vers Burel : « *Alors, qu'est-ce que je vous disais...* » !

Tout est contraste dans Robert Bresson. Ses cheveux gris, la jeunesse de sa démarche souple ; la douceur de ces yeux clairs un peu froids, la pénétrante et calme autorité de sa voix grave et chaude ; la grâce presque molle de certaines attitudes, la force virile de ses larges mains de sculpteur ; ses airs de souvent retomber sur terre, son inaltérable ténacité souterraine. Tout est contraste jusque dans ses indications à ses interprètes. Et c'est là leur lot de liberté et d'intelligence consentie que de comprendre que « *donner... en retenant* » ou « *plus vite... en ralentissant* » peut vouloir dire quelque chose.

Voilà, je crois, un des aspects de ce jeu de chat et de souris, un gain sadique, fait d'obstination à travers le désarroi des autres, que François Leterrier a baptisé entre nous du nom de « bressonnite ». Il est vrai que rivé à Bresson pendant cent jours (le temps de détention de Devigny à Montluc) il a eu l'occasion d'en goûter et d'en souffrir autrement plus que moi.

Avec Robert Bresson j'ai enfin trouvé un homme qui applique dans sa vie sans provocation et avec une souveraine aisance les trois préceptes de la morale de Prévert : Ne te plains jamais. Ne t'excuse jamais. Ne t'explique jamais.

Roland MONOD.

PLUS DE LUMIÈRE

II

par

Josef von Sternberg



Josef von Sternberg et Karl Vollmoeller à l'époque de *Thunderbolt*.

Là, quand on en vient à débattre de certains problèmes, on s'agenouille, on se prosterne plusieurs fois en marmonnant le nom de quelque producteur, metteur en scène, auteur ou journaliste qui se trouve en être l'actuel spécialiste selon le box office. Je vous épargnerai leurs noms, car ils n'ont rien à faire ici. N'importe lequel de cette douzaine de souverains temporaires, lorsqu'il se plonge avec ferveur dans un quelconque conseil de guerre hollywoodien, est un Grand Muet. Mais quelqu'un oserait-il faire remarquer, par exemple, que l'opérateur et le metteur en scène d'un film devrait être une seule et même personne, qu'il provoquerait un sérieux tollé en Californie. Pourquoi la terre se mettrait-elle à trembler à l'énoncé de cet idéal simple et logique ? Le metteur en scène écrit avec sa caméra, qu'il le veuille ou non, qu'on l'y autorise ou non. Il domine et contrôle la caméra aussi définitivement que s'il la gardait dans sa poche et l'emportait la nuit venue pour la poser à son chevet, près de sa montre. Quel mal y a-t-il à ce qu'un artisan sache se servir de ses outils ? Ah ! s'exclament les faiseurs de films alors vous retirez le pain de la bouche aux autres.

Quelque part dans *Les Mille et Une Nuits*, pour courtiser une princesse, et gagner sa main, le prétendant doit identifier un certain objet mystérieux ; s'il n'arrive pas à reconnaître la nature de cet objet énigmatique, sa tête vient s'ajouter au tas d'autres qui désirèrent également la jeune fille. Dans notre cas, l' « objet énigmatique » est le film terminé. Dans ses nuits arabiques, Scheherazade nous conte que le vainqueur jeta un rapide coup d'œil sur l'objet et recula avec un cri d'horreur : « *C'est une peau de pou dilatée dans l'huile !* » Examinons d'un peu plus près cette peau bour-

soufflée. Quand j'étais assistant metteur en scène, je travaillais pour Samuel Goldwyn ; il vint un jour voir le film produit par lui. Dans le silence qui suivit la projection, s'éleva sa voix, encore fluette alors : « *Quel est le metteur en scène de ce film ?* » Un homme du nom de Windon se leva. « *Qui en a écrit l'histoire ?* » Un autre se leva. « *Quel est l'assistant ?* » Je me levait à mon tour. « *Qui a fait la photo ?* » Un autre se dressa. « *Qui a monté cette belle œuvre ?* » Je relevais fièrement la tête. « *Qui a choisi les acteurs pour ce film ?* » Mon vieil ami MacIntyre sauta sur ses pieds. « *Vous êtes tous balancés !* » déclara Mr. Goldwyn, d'un ton profondément dégoûté, en quittant la salle. Il y a une réciproque à ce faux diagnostic : quand un film est un succès, même le balayeur du plateau est rapidement engagé par un studio rival désireux de trouver à son tour la bonne formule. Mais si l'on me demandait mon avis, je me hasarderais à remarquer qu'une analyse scientifique révélerait que le seul insecte dont la peau se soit d'abord dilatée était le metteur en scène, et peu importe le temps pendant lequel la peau fut immergée pour la rendre monstrueuse, seul le metteur en scène en était le locataire primitif.

Il y a quelques metteurs en scène, dont moi-même, qui peuvent assurer la prise de vues de leurs films. Pour ma part, j'ai souvent préféré travailler sans opérateur, et, lorsque j'en avais un, je lui donnais des instructions précises pour les lumières et la position de la caméra, même quand par la suite il acceptait qu'un Oscar couronnât son talent. Je trouve que c'est gâcher du temps que surveiller un travail que je peux faire en fournissant un petit effort supplémentaire ; j'ai par conséquent souvent cumulé les fonctions techniques de metteur en scène et de chef opérateur, ce qui répugnait fort aux compagnies pour lesquelles j'ai travaillé : elles m'ont d'ailleurs plus d'une fois sommé d'arrêter de « badiner » avec la caméra.

Ce genre de « badinage » épargne temps et énergie, puisque autrement metteur en scène et opérateur doivent deviner ce que l'un attend de l'autre et gaspiller un temps appréciable à synchroniser leur travail. Les grandes compagnies pensent le contraire dur comme fer ; aussi mon travail fut-il chronométré pour vérifier ma folle déclaration, à savoir que je pouvais aller deux fois plus vite en me « substituant » au chef opérateur, plutôt que de me vautrer sur une chaise en attendant qu'il ait fini ses éclairages, c'est-à-dire qu'il ait réglé sa lumière pour toutes les positions possibles des acteurs plutôt que pour leurs déplacements dont je suis seul responsable.

De plus cet usinage de la photographie de film (auquel je ne reproche rien si ce n'est d'être extravagant et autodestructeur) est contrôlé de nos jours non par le metteur en scène, mais : a) par le laboratoire surtout soucieux de faire respecter une exposition uniforme, plutôt que d'exposer les véritables responsables, et b) ce qui est encore plus absurde, par des individus appelés producteurs associés ou superviseurs, payés de 150 à 7.000 dollars par semaine pour doubler et se mettre dans les pattes de tout spécialiste sous prétexte d'organiser son travail.

Je fus un jour interpellé par un de ces « experts » : à mon grand étonnement, il m'expliqua comment filmer un gros plan d'une star en vogue, allant jusqu'à me montrer un photogramme du visage d'une autre vedette pris dans un autre film ; et il m'intima de copier cadrage et éclairage, peu convaincants, ainsi que de respecter l'espace vide au-dessus de la perruque dans un but de ventilation qui me demeurait incompréhensible. Il m'expliqua que c'était le « style de photo de la compagnie », que je n'avais qu'à m'y plier, et, quand je le prévins que j'aimais voir les cadrages présenter un intérêt autre que cet air inutile au-dessus des têtes destiné uniquement au confort visuel d'un producteur, il bougonna que je n'avais qu'à lui laisser faire ce plan. Je lui en laissais quelques autres, si bien que le tournage fut interrompu pendant plusieurs jours et que le film ne put être montré avant qu'une cinquantaine de scénaristes, metteurs en scène, producteurs, opérateurs et monteurs arrivent à coller à la suite quelque chose que n'importe lequel d'entre eux aurait facilement fait mieux tout seul.

Cette façon dénaturante de se servir des principes de la photographie est, pour la nommer de mon indulgente manière — défectueuse. Par contre, le bon emploi de

la lumière crée un monde de magie où la signification de toute chose, animée ou non, n'est pas seulement révélée dans sa pleine essence, mais dotée de merveilleuses propriétés, invisibles d'habitude bien qu'elles existent.

La distance, l'intensité, la netteté et l'incidence de la lumière sont des sujets inépuisables de conversation, surtout dans notre métier où déplacements du sujet et mouvements de la caméra offrent sans cesse de nouvelles combinaisons.

Même lorsque nous ne pouvons bouger la source de lumière, nous pouvons bouger la caméra ; la technique du film est fondée sur la combinaison de ces deux mouvements.

J'accorde qu'il se peut que ma sensibilité aux problèmes de la lumière excède celle que réclame son utilisation normale ; néanmoins, il vaut mieux pour le metteur en scène avoir quelque notion de son pouvoir suprême. En travaillant avec moi, Mlle Dietrich prit tellement conscience de la valeur de la lumière que son émotion s'évanouissait au fur et à mesure que les lumières s'éteignaient et que le plateau était plongé dans l'ombre, et, lorsqu'elle passait devant le groupe électrogène où l'on actionnait le dernier commutateur pour stopper la dynamo, elle ressentait comme un coup au cœur.

Créer la beauté visuelle n'est pas une tâche facile. Nous demandons à la beauté, visuelle ou non, qu'elle panse les blessures de la vie et il faut faire preuve d'un soin infini pour la mettre à l'abri de la moindre imperfection. Aucune chaîne n'est plus solide que son maillon le plus fragile et si, pour mettre en évidence la perfection du cinéma, il était possible de réaliser un film sans un seul défaut, il prendrait immédiatement place aux côtés des chefs-d'œuvre de l'art universel. Il y a des années, l'un des buts de l'expérience russe était, comme Eisenstein me l'expliqua, d'abolir l'art parce qu'inutile. Bien entendu, cette théorie ne témoignait pas d'une pensée claire, puisque la véritable vertu de l'art est cette prétendue



Gary Cooper dans *Morocco* (1930)



Philip Holmes et Sylvia Sidney dans *An American Tragedy* (1931)

inutilité. On est vite écœuré et lassé par ce qui n'est qu'utile. L'expérience russe n'est pas encore terminée, non plus que limitée à la Russie. Il y a une bonne raison de désirer l'abolition de l'art. L'art crée la beauté, et la beauté dérange ceux qui souhaitent ne contempler que la laideur. René Fülop-Miller me disait que Lénine ne supportait pas d'écouter un morceau de musique. Ecoutez Lénine : « *Mais souvent je ne peux écouter de la musique, elle me met les nerfs en pelote. J'aimerais caresser le front de ces gens qui parviennent à créer une telle beauté au cœur d'un sale enfer, leur dire de douces bagatelles. Mais aujourd'hui, ce n'est pas le moment de caresser le front des êtres humains ; aujourd'hui, leurs crânes doivent être fendus, sans pitié, tâche difficile, quoique la lutte contre la force soit notre dernier idéal.* »

Des hommes qui créent la beauté ne fendent pas les crânes sans pitié, et la création de la beauté n'est pas tout à fait aussi facile qu'un meurtre. De quelque manière qu'on l'entende, la beauté est synonyme de notre ardent désir d'échapper au lieu commun. C'est la période de paix pendant laquelle nous rassemblons nos forces pour le combat de la vie quotidienne, et c'est la raison d'un tel combat. Le seul but de notre lutte est de rendre belle la vie des autres. Essayez d'imposer la beauté aux autres et vous vous attirerez des ennuis ; chaque homme a son septième ciel bien à lui. Mais la beauté ne s'impose pas, ne fait pas de discours — elle s'offre. L'artiste et le réformateur sont antonymes. Vous pouvez apprendre aux autres à voir, mais vous ne pouvez vaincre la résistance à la beauté par la violence corporelle ou tout autre sorte de violence.

L'artiste, c'est le prêtre officiant qui administre le sacrement de beauté, et la beauté est l'affaire de toute forme d'art. On prétend qu'il existe des gens insensibles

à la beauté — je n'en ai personnellement jamais rencontré. Ce sens de la beauté peut se manifester d'une façon bizarre, comme par exemple contempler un acacia avec ravissement, mais sous une forme ou une autre, bien que souvent caché, il fait partie de notre argile mortelle.

Le film dispose de deux instruments pour enregistrer cette beauté : la caméra et le microphone. Tous deux sont sans merci.

Tout instrument est, par ses qualités potentielles, supérieur à l'homme qui s'en sert, bien qu'il y ait parfois des maîtres capables de nous faire sentir que l'ultime limite des possibilités a été atteinte. Le violon négligemment tenu avant d'être calé fermement contre l'épaule promet plus qu'il ne donnera jamais et, jusqu'à présent, ni la caméra ni le microphone n'ont entièrement livré l'immense pouvoir qu'ils recèlent lorsqu'ils restent aveugle et silencieux avant que la main de l'homme ne les touche.

Sur un plateau, on respecte plus ces deux instruments, caméra et microphone, qu'un être humain. L'appareil tombe-t-il en panne ? Chacun attend patiemment que la réparation soit faite et s'assied tranquillement comme dans une église. Il n'en est pas de même lorsque quelque chose va mal chez un membre de l'équipe ; on l'injurie, on le bouscule et on lui demande de diriger ou de jouer même lorsqu'il est malade et souffre. L'homme est donc généralement moins respecté que l'appareil, mais c'est peut-être parce que nous croyons qu'il est endurant ou parce qu'à tort nous pensons qu'il dispose de tous ses moyens tant que la vie n'a pas cessé.



Philip Holmes et Sylvia Sidney dans *An American Tragedy* (1931)

Pendant longtemps, notre profession fut soumise à la tyrannie de la caméra, avant qu'elle soit confrontée avec le microphone ; la tendance naturelle de celui-ci à contrecarrer la caméra fut reconnue par quelques-uns. Le point de vue de l'artiste s'était rendu maître de la photographie bien avant l'avènement du son, qui ramena le film à son point de départ : enregistrer les images au hasard. La caméra devint même un ennemi, puisqu'elle faisait du bruit et, pour la punir, on l'enferma dans une cage d'où elle ne pouvait regarder dehors qu'à travers de lourdes plaques de verre. Il fallut deux ou trois ans pour permettre à la caméra de reconquérir son ancienne liberté.

Avant l'arrivée du microphone, des hommes avaient joué de l'instrument optique ; certains plus talentueux que d'autres n'en usaient qu'avec austérité : leur univers n'était pas tellement composé de ce qu'ils voyaient que de ce qu'ils voulaient nous faire voir. Ils avaient entraîné leur caméra à combattre la tentation de la pure et simple imitation qui conduit à l'impasse de la reproduction. La pleine similitude, quoi qu'elle vaille, est un dangereux adversaire de l'art.

A son entrée dans notre cercle intime, le microphone éveilla tout notre intérêt, comme l'aurait fait un « haricot sauteur mexicain ». Il se présentait sous la forme d'un petit canon noir tenu par un technicien qui s'agitait de son mieux pour échapper à l'œil de la caméra. Chaque fois qu'il bougeait, il faisait du bruit ; chaque fois que n'importe qui bougeait, cela faisait du bruit. On prêta plus d'attention aux planchers grinçants qu'aux scénarios grinçants et, dès qu'un assistant éternuait ou toussait, on le priait soit de surveiller son nez et sa gorge, soit de partir. Un avion au loin terrorisait le plateau comme pendant un raid aérien. Et, pour un bon bout de temps, on oublia la caméra.

Les ingénieurs se servaient de l'instrument acoutisque avec le souci de reproduire fidèlement ce que l'on entendait, sans tenir compte du moindre conseil de profane. La voix humaine ouvre sans doute des perspectives sur les qualités et les défauts d'un homme, mais une belle voix n'est pas toujours l'apanage d'un corps harmonieux. En outre, elle doit porter l'empreinte d'une grande expérience intime. Cependant, la caméra, du fait de ses ambitions, avait créé une nouvelle Tour de Babel avec les acteurs rassemblés devant elle. Il n'y avait pas deux voix assorties en accent ou en intelligence, encore moins en beauté.

Personnellement, d'être placé devant ce nouveau problème me laissa perplexe. Me réservant jusqu'à ce que le microphone soit aussi bien contrôlé que la caméra, j'essayais de ne faire du dialogue et de la musique qu'un contrepoint ou un complément au travail de la caméra, évitant que le son et l'image remplissent la même fonction mais cherchant au contraire à provoquer des associations d'idées propres à donner une dimension supplémentaire à ce dont chacun de ces instruments était capable seul. Si malheureusement mes efforts aboutirent plus souvent à un résultat artificiel plutôt qu'artistique, je n'en persistai pas moins à tenter de faire de la parole humaine un schéma acoustique, considérant tout son comme venant d'une source inanimée et échappant aux lois musicales.

La voix profane d'un acteur moyen peut nuire, nuit en fait, à la vision de l'auteur, pour peu que son physique ne s'en soit pas déjà chargé. Le problème de la voix humaine est entièrement différent à l'écran et à la scène : au cinéma, le public ne peut voir le propriétaire de cette voix que par l'intermédiaire de l'œil de la caméra, tandis qu'au théâtre l'acteur garde le masque qu'il porte lorsqu'il quitte sa loge.

Même à la scène la voix humaine peut être un danger. Une célèbre anecdote raconte qu'un critique sortit furieux d'un théâtre à la fin du premier acte ; le régisseur courut après lui et lui demanda s'il n'avait pas bien entendu, à quoi le critique répondit, une flamme de colère dans les yeux : « *Voilà bien le drame ! J'entendais chaque mot !* »

Le problème du microphone continue à retenir l'attention de l'artiste. Ce fut relativement facile d'habituer tout de suite le public à apprécier la métamorphose du



Peter Lorre dans *Crime and Punishment* (1936).

rugissement d'un train ou du son d'une bataille ou d'un bruit semblable en une phrase musicale évidente, mais il faudra plus de temps pour résoudre le problème de la voix humaine.

Intrinsèquement, avec la caméra son, du fait presque de sa conception, distorsion mécanique et perception artistique étaient possibles. Le système actuel du mixage, efficace bien que compliqué, dépasse déjà de beaucoup les moyens de tout technicien s'en chargeant aujourd'hui. J'ai parfois fondu ensemble une douzaine de pistes sonores différentes, diminuant ou augmentant à volonté le niveau de chacune d'elles. Même dans le pire des films, on a désormais adopté ce que j'inventai tout au début du parlant : mettre sur le visage de celui qui écoute la voix de celui qui parle, faire entrer dans une pièce le monde extérieur, modifier suivant l'intention l'intensité d'un bruit de pas (alors qu'aujourd'hui encore le décorateur peindra du bois en imitation marbre, oubliant que le son photographie aussi), se servir d'une conversation ou d'un éclat de rire lointains comme faisant partie d'une trame sonore au lieu de laisser l'acteur faire un solo dans un monde vide, dramatiser l'espace par l'écho, la résonance (Oscar pour mes techniciens qui protestent par écrit contre ce seul emploi possible du son), et une douzaine d'autres choses, *a b c* de la technique sans lequel le son serait sans intérêt.

Mais le son, quoique important et plein de possibilités, ne jouera jamais qu'un rôle de complément à la vue, la caméra ayant assez prouvé par elle-même qu'elle était un instrument diabolique transmettant les idées à la vitesse de la lumière. Par cette sorte de curieuse faculté inhérente de raboter toutes lignes puis de les rendre instantanément saillantes et perceptibles, elle a atteint à une propriété anatomique, analysant chaque fraction de seconde de mouvement. Elle dévoile l'imbécillité sans la moindre hésitation et offre à notre mépris aussi bien celui qui s'en sert mal que le mauvais traitement du sujet.

Les années et, plus encore, les caméras d'actualités se sont chargées de révéler la stupidité des hommes publics célèbres ou bien ont tant accablé ces mauvais sujets que des éclats de rire saluaient les apparitions d'un personnage dont un discours transmis par le seul microphone, ou par la radio, arrivait à nous impressionner. (Winston Churchill devait aux caméras d'actualités d'être devenu un

clown. J'étais assis près de lui le soir où Edouard VIII abdiqua pour faire réfléchir *l'Angleterre et, tandis que tous attendaient que* Churchill exprimât son opinion sur l'affaire, il appela le garçon et dit : « *Ce café n'est pas digne d'un tel repas.* »)

La caméra, abandonnée à elle-même, est un instrument incisif, un bistouri destructeur, et les hommes qui s'en servirent consacrèrent beaucoup de leur temps et de leurs efforts à émousser les cruelles arêtes du petit morceau de verre par lequel notre travail est canalisé.

On a comparé à tort l'art cinématographique et l'art pictural : la peinture n'est pas la conséquence d'un effet soudain et ne s'évanouit pas avant d'avoir pu être analysée de près et étudiée tout à loisir. En outre, un tableau reste immobile, tandis qu'un film contient en moyenne de trois cents à mille plans pris sous des angles différents, composés à leur tour de milliers d'images fuyantes auxquelles il faut imposer une continuité — un point de vue — tandis que le peintre construit son tableau avec son unique image, pour qu'il résiste à l'examen critique des siècles.

Un peintre, comme n'importe qui d'autre, a le droit de discuter de la valeur d'un film ; mais sa collaboration à un film peut être totalement inefficace s'il n'a pas une connaissance approfondie de la photographie. Des peintres doués se sont aventurés dans notre profession pour s'y révéler moins capables qu'un artiste moins doué ayant un solide bagage cinématographique. Au Japon, Foujita me montra un film qu'il avait réalisé pour son gouvernement et, bien qu'il soit un peintre habile, ses images sur l'écran étaient celles d'un débutant.

Afin de tirer parti de tout, l'artiste doit faire se mouvoir hommes, femmes et autres matériaux avec la grâce et l'efficacité de sa vision, les faire parler sur la mélodie qu'il compose. Qu'il en soit capable ou non, c'est aux autres d'en décider. Mais personne n'a le droit de décider des principes de l'art. Il y a longtemps qu'ils sont déterminés.

Les points cardinaux de la photographie sont identiques à ceux de la peinture : ce sont le matériel, le sujet, la composition, la lumière et — le plus évident de tous — le point de vue. Le principe radical en est le mouvement.

En ce qui concerne le matériel, la photographie a sur la cinématographie un énorme avantage qui cessera un jour : ce sont les multiples possibilités dans le traitement de l'épreuve photographique. Le choix du grain ou du contraste du papier, la manipulation du négatif, l'agrandissement d'un détail intéressant peuvent sauver et donner une certaine valeur à une photo qui serait autrement sans intérêt. Bénéficier de telles possibilités dans notre métier n'est qu'une question de temps.

Le sujet quel qu'il soit, fleuve, ciel, paysage, rue, machine ou visage, être animé ou nature morte, doit être regardé d'un œil impartial pour refléter ses valeurs intimes — et la valeur de l'artiste. Il faut s'emparer de celles-ci, les maintenir sans défaillance à leur plus haut niveau, et la tâche de l'artiste est non seulement de saisir l'image à l'instant de sa grâce la plus sublime mais de réussir à animer le sujet ; s'il s'agit d'un être humain, ce n'est pas aisé. S'il est relativement facile d'inspirer une chaleur momentanée, il est incroyablement difficile de maintenir cette chaleur de bout en bout — pour l'acteur comme pour l'artiste.

Le film s'est intéressé essentiellement à l'être humain et a tenté de prouver, non sans justesse, qu'il est le réceptacle de tout ce qui peut nous émouvoir. La caméra procéda à l'exploration sous tous les angles de la forme humaine jusqu'à ce qu'elle se concentre sur son visage.

Le visage est en lui-même un masque inspirateur, quand on ne le maltraite pas; tout notre passé et nos ancêtres ont laissé leur marque sur lui suivant des réseaux de lignes toujours changeants si bien que, comme pour nos empreintes digitales, il n'y en a pas deux semblables. Certains peintres n'ont peint que le visage de l'homme et, comme Yawlensky, l'ont finalement ramené à un simple schéma ne variant que par leurs lignes et couleurs élémentaires.



Gene Tierney dans *The Shanghai Gesture* (1941)

L'artiste a une grande dette envers le visage de l'homme et s'il n'arrive pas à mettre en valeur sa dignité naturelle, il devrait au moins tenter de dissimuler sa superficialité et sa bêtise ; il se peut d'ailleurs qu'aucun homme sur cette terre ne soit bête ou superficiel mais ne donne l'impression de l'être que parce qu'il n'est pas à son aise, n'ayant pas trouvé ce coin de son univers où il se sentirait bien.

Etant monstrueusement agrandi sur l'écran, un visage doit être traité comme un paysage, avec son relief de lumière et ses dépressions enténébrées. On doit le regarder comme si les yeux étaient des lacs, le nez une montagne, les joues deux prairies, la bouche un champ de fleurs, le front un ciel et les cheveux des nuages. Comme pour un paysage réel, on doit en modifier les teintes par l'emploi simultané de la lumière et des filtres, en se méfiant de ce qui risque d'absorber trop de lumière. De même que je saupoudre d'aluminium les feuillages des arbres pour donner vie à leur sombre verdure, de même que l'on filtre le ciel pour atténuer sa blancheur, de même que l'on pointe la caméra pour saisir un reflet sur un lac, dans un visage il faut soigner les éléments de son clair-obscur. La peau doit refléter et non brouiller la lumière, et la lumière doit caresser et non aplatir ce qu'elle frappe.

S'il est impossible de ressusciter la noblesse du visage d'un sujet en mettant deux ombres profondes dans ses yeux, mieux vaut le laisser dans une obscurité charitable et, dans la gamme photographique, choisir de ne faire de ce visage ni plus ni moins qu'une silhouette mobile.

Quand on photographie un visage, tout ce qui est visible dans le cadrage compte beaucoup quant au résultat final. Quand j'éclaire un visage, je commence par éclairer l'arrière-plan et, à l'intérieur de mon cadre, j'organise les valeurs de façon à ce qu'elles convergent vers le visage. Pour un personnage, c'est aussi cette méthode qu'il faut employer : sa marche, son déplacement dans l'espace doivent se faire en plein accord avec la lumière.

Mais visage, lettre, petit ballon ou rue, le problème est toujours le même : il faut forcer les surfaces mortes à prendre la lumière et faire entrer dans le rang les surfaces trop éblouissantes ; il faut éviter de multiplier l'ombre par l'ombre et, par la construction du dessin général, attirer le regard vers son centre d'intérêt.

Toutes les fois que possible, dans la photographie en noir et blanc, on devrait éviter les couleurs parce qu'elles détériorent le jugement. Les décors et costumes de mes films sont toujours en noir et blanc et, lorsqu'il m'est difficile de contrôler rigoureusement l'effet de la lumière, je répands de la peinture blanche ou noire sur tout ce qui se trouve devant ma caméra. La merveilleuse vertu de la photographie en noir et blanc est qu'automatiquement elle rend irréelles toutes les nuances de couleurs et les transforme en une gamme méthodique de gris.

La photographie en couleurs restera sans intérêt, en dehors de sa nouveauté, tant que l'artiste ne se servira pas de teintes aussi peu réelles que naturalistes à la fois pour les visages, les costumes et les arrière-plans et ne construira pas chaque scène comme une unité de la somme finale. Les couleurs des films actuels ne sont pas supérieures à celles des photographies coloriées à la main qui, depuis cinquante ans, sont toujours aussi horribles.

La qualité de la couleur est fonction de la valeur de l'artiste qui s'en sert. Il y a beaucoup de peintres qui excellent dans l'emploi de la couleur. Je ne sais pas exactement de combien de temps Henri Matisse avait besoin pour décider de la couleur qu'il utiliserait pour une seule de ses toiles, mais il devait être considérablement plus long que celui consacré au choix des couleurs qui inondent nos « super » productions. A la classique réflexion de W. C. Fields : « *Double dose au carré ! Pouvez-vous l'encaisser ?* » le film a répondu jusqu'à présent par un « *Non* » *très ferme.*

Un jour où j'amenai Karl Vollmoeller voir un film en couleurs très réputé, il formula élégamment son opinion en disant : « *Il aurait été mauvais même sans la couleur.* »

Tant que de savants coloristes ne se joindront pas à notre ménagerie, notre principal avoir restera le noir et blanc, ses combinaisons innombrables, son champ d'investigation infini, et le rapport dramatique de ces deux valeurs extrêmes. Un faisceau de lumière blanche bien employé peut être plus efficace que toutes les couleurs du monde lorsqu'elles sont mal employées. Bien plus : avec de la lumière, une *toile de* fond et quelques accessoires ridicules, on peut créer un paysage bien plus beau que la plupart de ceux dispensés par la nature, à moins que celle-ci dispense aussi génialement — ce qu'elle fait rarement — une lumière propre à mettre en valeur sa magnificence. Et même dans ce cas, on doit *employer trames et filtres,* choisir soigneusement l'objectif (contrôle de l'exposition, détermination précise du diaphragme et intelligente de la focale) et chercher la « petite chose en plus » souvent impossible à obtenir.

Mais, voyez-vous, en gros il n'y a pas de *législation en art.* Chacun domine le résultat final suivant sa taille. La moindre idée influence le moindre détail, chaque intention de l'artiste — toute idée étant passée au crible — révèle la grandeur ou la médiocrité de l'œuvre et chaque trait fait pleinement apparaître l'état d'esprit de l'homme au cours de son *travail.*

De tous nos problèmes, le plus simple est celui de la composition. Bien qu'il soit fluide et soumis au problème de la lumière, on le perçoit facilement. Dans le meilleur des cas, la composition changeant constamment avec chaque image animée, chaque cadrage doit *concourir à l'effet final* recherché.

Mais par dessus tout, le plus grand art dans la cinématographie est de savoir donner vie à l'espace mort séparant l'objectif du sujet. Fumée, pluie, neige, brouillard, poussière ou buée dramatisent cet espace mort, de même que les mouvements d'appareil. La *caméra peut avancer* ou reculer en harmonie ou à l'encontre de l'action qu'elle enregistre, elle peut être à chaque seconde source d'une progression picturale riche et méthodique. (Cela ne veut pas dire qu'il faut faire des mouvements

pour l'amour des mouvements, faute que l'on remarque souvent chez ceux qui viennent du théâtre et qu'excite la découverte dans notre profession d'un moyen de donner le vertige aux spectateurs. Un mouvement de caméra ne doit être décidé qu'en accord avec la conception rythmique de l'œuvre entière). La caméra peut faire naître, en vertu de son mouvement, une force dynamique qui haussera un film parfait à l'ultime échelon, le lavant enfin de cette honte qui trop souvent à présent est la sienne : n'être qu'un auxiliaire des autres arts dont on pourrait se servir plus intelligemment.

Serais-je chargé d'apprendre à des élèves comment manier une caméra, mon premier cours serait soit de projeter un film à l'envers, soit de le passer autant de fois que nécessaire pour que les acteurs et l'histoire fassent bâiller mes étudiants, au cas où ils n'auraient pas bâillé dès la première vision. Il est très difficile d'éliminer les facteurs ne contribuant pas à l'étude de la caméra puisqu'un œil non exercé risque de confondre les motifs d'échec ou de réussite de la caméra. (Note pour les Universités de l'avenir : la caméra enregistre toutes réussites et échecs, mais sans les reproduire tous).

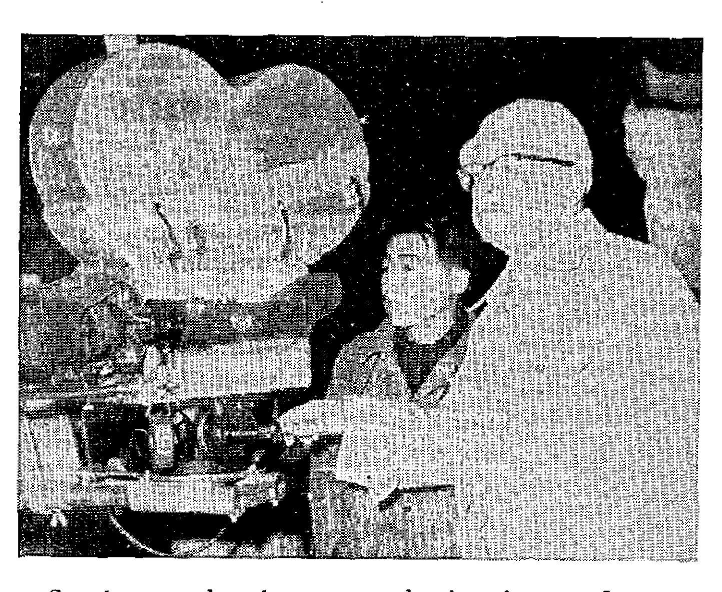
Il faut également étudier la vitesse à laquelle l'œil peut saisir une information visuelle. Les effets spécifiques de la caméra cinématographique doivent être domptés. Alors qu'un mouvement lent de l'acteur peut éveiller le plus grand intérêt chez le spectateur, un mouvement rapide peut sembler interminablement ennuyeux. Aucune limite ne circonscrit les vertus artistiques de la caméra cinématographique ; s'il y en a, ces limites sont celles mêmes de l'œil humain.

Le plus grand avoir du cinématographe — unique et sublime — est le mouvement, non seulement extérieurement visible, mais intérieurement caché et ressenti ; et pour se rendre maître des lois du mouvement, il faut d'abord parvenir à dompter pause et rythme. En d'autres termes : les lois de l'art... et son anarchie, aussi.

Josef von STERNBERG.

(Traduit de l'anglais par Charles Bitsch. Reproduit avec les autorisations de SIGHT AND SOUND et de Josef von Sternberg).

P.S. — Nous rappelons à nos lecteurs qu'une filmographie de Josef von Sternberg a été publiée dans le numéro 6 des CAHIERS DU CINÉMA.



Sternberg pendant le tournage de *Anatahan* au Japon

" MOBY DICK " EN AVANT-PREMIÈRE

par

Herman G. Weinberg

Ernest Hemingway, lorsqu'il se vit décerner le Prix Nobel de Littérature en 1954, déclara dans son discours de remerciement : « *Pour un véritable écrivain, chaque livre devrait être un nouveau début, un nouvel essai vers quelque chose qui est au-delà du talent. Il devrait toujours tenter quelque chose qui n'a jamais été fait ou que d'autres ont tenté et raté. Alors, parfois, avec de la chance ,il réussira... C'est parce que nous avons eu de si grands auteurs par le passé qu'un écrivain doit s'aventurer au-delà d'où il peut aller, vers un domaine où personne ne peut l'aider.* »

Ce qu'Hemingway disait des écrivains s'applique aussi bien aux metteurs en scène d'aujourd'hui, même si peu d'entre eux osent aller « *vers un domaine où personne ne peut les aider* ». John Huston l'osa, lorsqu'il entreprit de filmer *Moby Dick*, d'après le roman apocalyptique sur l'Homme, Dieu et le Mal d'Herman Melville, écrit il y a plus d'un siècle. Déjà fait (le muet *The Sea Beast)* et refait (le sonore *Moby Dick)*, chaque fois avec John Barrymore dans le rôle du Capitaine Ahab, cette nouvelle version est de loin supérieure, bien qu'en fin de compte elle ne réussisse pas à rendre pleinement le paroxysme dionysiaque, le mysticisme à la William Blake d'un conte qui pourrait bien être tiré du *Livre de Job*, qui est une plainte, biblique en sa fureur, un itinéraire infernal au même titre que l'*Enfer*, de Dante. Huston a probablement transposé à l'écran, mieux que n'importe qui d'autre, un livre, en dernier ressort, infilmable.

Lorsqu'il ne va pas « *vers un domaine où personne ne peut l'aider* », comme dans le cas du *Faucon Maltais*, de *Quand la Ville dort* ou du *Trésor de la Sierra Madre*, nous le savons capable de réaliser des œuvres parfaites. En filmant *Moby Dick*, il était seul, comme furent seuls Stroheim, Dreyer, Griffith et Eisenstein quand ils firent *Les Rapaces*, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Naissance d'une Nation* et le *Potemkine*. Griffith fut peut-être le plus seul de tous, car en 1915, *quand il tournait Naissance d'une Nation*, il n'y avait pratiquement rien derrière lui dont il puisse s'inspirer ; il devait même créer un « langage cinématographique » pour faire s'exprimer sa caméra.

C'est donc parce que nous avons eu également de si grands auteurs de film par le passé que l'auteur de film contemporain (je veux parler, bien sûr, de ceux, peu nombreux, dont l'intégrité artistique réduit les compromissions avec les « nécessités commerciales » au strict minimum nécessaire à la poursuite de leur carrière *dans cet art* soumis *aux ukases* des financiers) doit s'aventurer « *vers un domaine où personne ne peut l'aider* ». Les films de Welles, *Fièvre sur Anatahan* de Sternberg, *Le Journal d'un Curé de Campagne* de Bresson, *La Strada* de Fellini, *Monsieur Verdoux* de Chaplin, sont parmi les récents exemples d'œuvres individuelles réalisées dans la communion solitaire de l'artiste avec son *inspiration*, sans concessions au producteur ni au public.

La véritable œuvre d'art ne doit pas aller au-devant du public, ce sont les *connaisseurs* qui doivent aller au-devant d'*elle* ; elle existe comme un ouvrage de la nature, qu'il s'agisse

d'un acajou géant de Californie, d'un aigle survolant les Andes ou de l'Everest dans la chaîne de l'Himalaya, comme une chose unique, que vous pouvez aimer ou non, mais qui reste absolument indifférente au fait de vous plaire ou de vous déplaire. Le défaut du *Moby Dick* d'Huston est que, par force, il doit plaire, à l'inverse du *Moby Dick* de Melville, des *Rapaces*, du *Journal d'un Curé de Campagne* ou de *Monsieur Verdoux*. C'est l'œuvre d'un artisan talentueux mais inégal, d'une honnêteté certaine mais privé d'inspiration divine, si « divine » convient à propos de ce livre démoniaque.

On raconte que les enfants de Florence prenait la fuite, effrayés à la vue du visage marqué de Dante, quand il se promenait par les rues de cette cité. Examinez le visage de Melville dans ses derniers portraits, ou ceux de Stroheim, Chaplin et Bresson aujourd'hui, ou ceux de Fritz Kreisler, Celine et Poudovkine, ou les dernières photographies d'Albert Einstein, ou les portraits de Van Gogh peints par lui-même (ne parlons même pas de Dostoïevsky et de Jonathan Swift), dans ces visages extraordinaires s'exprime toute la « condition humaine ». Le visage de John Huston semble avoir le regard diabolique qui lui aurait permit d'interpréter lui-même le rôle du Capitaine Ahab... intelligent et implacable, rivé sur de lointains horizons. Mais il manque de passion et, surtout, de compassion.

En réponse à ces critiques américains qui baptisent *Moby Dick* l'un des plus grands (ou le plus grand) films américains, je rappellerai la réplique d'André Gide alors qu'on lui demandait qui, à son avis, était le plus grand poète français : « *Victor Hugo, hélas !* » De même on devrait répondre lorsqu'on vous demande qui, selon l'opinion la plus répandue ici, est le plus grand metteur en scène américain : « *John Huston, hélas !* »

Herman G. WEINBERG.



Gregory Peck aux prises avec *Moby Dick*.

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR J. DOMARCHI, A.S. LABARTHE, R. LACHENAY ET A. MARTIN



RETROSPECTIVE BUNUEL A LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE. — Outre celui de permettre la confrontation de son dernier film avec ses principales œuvres antérieures, l'intérêt de cette rétrospective Bunuel a résidé dans la présentation de trois films inédits en France qui, à des titres divers, ne laissent pas d'être fort éclairants sur le métier et le génie particulier de leur auteur.

LES HAUTS DE HURLEVENT (1952). — Trois bobines seulement nous ont été projetées, mais quelles bobines ! L'esprit romantique le plus débridé emporte les images qui s'enflamment alors comme les pages d'un livre maudit. La *musique de Wagner s'affole* avec le vent, le décor joue avec les personnages ; vraiment, ici, « *le drame universel et le drame humain tendent à s'égaler* » (Reverdy). La dernière séquence, la mort de Heathcliff, foudroyé à bout portant sur la tombe de Catherine constitue l'une des plus belles images, non seulement du cinéma, mais de la littérature romantique. Le livre d'Emily Brontë paraît pâle à côté de ce cri de passion. Souhaitons de voir un jour cette œuvre dans sa totalité.



Archibald de la Cruz est-il, au fond, moins inquiétant que Francisco, le héros de El ? (Delia Garces et Arturo de Cordova dans El de Luis Bunuel)

ON A VOLÉ UN TRAM (1954). — Présenté en version originale sans sous-titres, si ce film a pu décourager quelques-uns des plus farouches supporters de Bunuel, c'est qu'il s'agit d'une œuvre tournée en deux semaines avec un budget modeste et dont les dialogues *sont nécessaires* à la *compréhension du récit*. Toutefois, tel spectacle populaire relatant dans un style naïf et parodique quelques épisodes du Livre de la Genèse, ou telle image juxtaposant à l'intérieur d'un tram un étal de boucher et la statuette baroque d'un Christ couronné suffisent à imprimer à l'ensemble le sceau personnel de Bunuel. Il convient aussi de noter que, même s'il s'agit d'une œuvre alimentaire, l'intégrité morale de son auteur reste préservée.

LA VIE CRIMINELLE D'ARCHIBALD DE LA CRUZ (1955). — Cette « comédie », qui conte les aventures d'un assassin malchanceux dont les victimes meurent accidentellement au moment où il s'apprête à les tuer, n'est pas aussi rassurante que *Subida al cielo*. Ce serait certainement une erreur de la considérer comme un « divertissement » auquel l'autocritique souriante de l'auteur ajouterait une note supplémentaire de lucidité. Toutes les idées chères à Bunuel y sont développées avec autant de sérieux que dans ses œuvres noires et, pour la première fois, est exposé de façon évidente le lien qui unit sa conception de l'amour à l'idée surréaliste de « hasard objectif ». — A.S.L.

LES JOURNEES DU CINEMA de Bourges viennent de se terminer. Il faut se trouver dans les salles de cinéma de la ville (une différente chaque soir) ou l'après-midi à l'Exposition pour comprendre le pari épuisant mais utile des organisateurs, qui, de ville en ville, à travers la France, préparent chaque fois, à l'intention des habitants, un petit Festival original, condensé et composé.

Opposer ainsi au cinéma courant les œuvres les plus extraordinaires, non seulement excite l'intérêt des amateurs difficiles, mais

peut aussi provoquer des réactions violentes, non moins avantageuses parmi les amateurs de médiocrité sans contraste. La seule chose à craindre est l'indifférence et l'envol vers la léthargie des images parlantes à domicile qui achèveront parfaitement ce que le cinéma quelconque avait commencé.

A l'occasion des premières en France qui eurent lieu lors de cette semaine : *Grand' Rue* de Bardem, *L'Impératrice Yang Kwei Fei* de Mizoguchi et *La Traversée de Paris* d'Autant-Lara, je m'empresse de rédiger quelques signaux.

L'Impératrice Yang Kwei Fei est un des films encore inédits de Kenji Mizoguchi, le réalisateur de l'inoubliable *Vie de O'Haru Femme Galante,* dont on n'a pas encore vu *Les Contes de la Lune Vague après la Pluie, L'Intendant Sansho, Les Amants Crucifiés, La Rue de la Honte.* On sait que ces sortes de drames traditionnels éblouissants, adaptés des chefs-d'œuvre de la littérature classique, furent produits sciemment afin d'obtenir des Grands Prix de Festival à l'étranger, principalement par la puissante Daiei Picture and C°. En son temps, *La Porte de l'Enfer,* par la splendeur des objets et des costumes opposés à l'ascétisme inspiré, bien qu'un peu ennuyeux, du jeu et de l'action, éblouit les jurés du Festival de Cannes. Mais, après plusieurs émerveillements, en voyant *L'Impératrice Yang Kwei Fei,* il devient évident que seul, Mizoguchi sait, mieux que Keigo Kimura (*La Princesse Sen, La Belle et le Voleur*) ou Teinosuke Kinugasa (*La Saga du Grand Boudha, La Porte de l'Enfer*), donner aux pages classiques japonaises ou même chinoises une plénitude rituelle et non pas seulement un équivalent délicat et fastueux. — A. M.

L'OMBRE du réalisateur polonais Jerzy Kawalerowicz a été également projeté à Bourges. Au Festival de Cannes, peu de commentaires accompagnèrent la projection de cette œuvre qui confirmait le talent annoncé par les deux premières œuvres de ce jeune réalisateur: *Cellulose* et *Sous l'Etoile Phrygiene.* La mise en scène vigoureuse de *L'Ombre* s'appuie sur un curieux scénario de Scibor Rylski, apparemment achronologique, mais qui est, en réalité, composé de trois récits convergents, tous relatifs et qui « bouclent » dans les trente dernières secondes avec un brio stupéfiant. Les démocraties populaires ne nous ont pas habitués à une telle agilité. Et ce passionnant « comic » fait davantage penser à Fritz Lang ou Hitchcock qu'à Alexandre Ford ou Tchiaourelli. A cela près qu'une sourde et authentique violence politique valorise certains épisodes aventureux, leur donnant une force que les incidents de frontières et d'ambassades n'ont pas chez Hitch. La poursuite finale, qui se déroule dans le couloir d'un train en marche, devant des fenêtres sans « transparences », par sa perfection et son efficacité fait penser aux maîtres du genre. — R. L.

UN AMERICAIN A PARIS. — C'est avec plaisir et profit que nous avons pu Claude de Givray, Charles Bitsch et moi bavarder avec Gene Kelly à l'issue de la présentation dans les locaux de la M.G.M. d'*Invitation à la Danse.* Conversation à bâtons rompus dont je dégage, vaille que vaille, quelques propos susceptibles d'intéresser les amateurs de comédie musicale. Kelly tout d'abord ne croit pas au rôle déterminant de l'équipe dans l'élaboration des films musicaux; s'il existe, il ne peut être que secondaire et c'est à un homme que revient le mérite d'imposer une idée directrice et de la faire passer dans la réalisation. L'idée directrice est d'abord *chorégraphique* et il reste ensuite à lui donner une solution cinématographique.

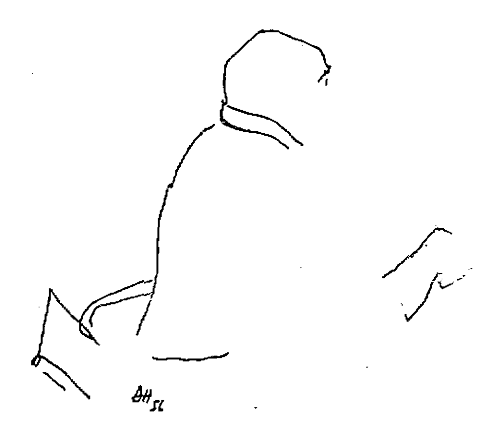
Kelly a une prédilection marquée pour *On the Town* (« *parce que c'est mon premier-né* ») qui introduisait dans la comédie musicale des innovations suffisamment probantes pour que le *show business* s'en emparât et les fît passer au théatre, mais il ne fait aucune difficulté pour reconnaître que *Singin' in the Rain* est peut-être plus réussi. Quand on l'interroge sur la part de Stanley Donen dans ces films, il nous dit qu'ils travaillaient en étroite collaboration : connaissant Donen depuis de nombreuses années, Kelly l'a formé autant comme chorégraphe que comme metteur en scène (« *et si aujourd'hui je refaisais un film avec Stanley, je lui laisserais tout faire: il en sait plus que moi !* »).

Puis, il est amené à dégager l'originalité



Gene Kelly et Cyd Charisse dans Singin' In The Rain

LE DESSIN DU MOIS



Notre excellent confrère Le Technicien du Film **publie, dans son dernier numéro, le dessin ci-dessus avec cette légende :** « Un croquis du metteur en scène Gilles Grangier au travail, vu par A. Hinskis ». **Il nous semblait bien en effet qu'il y eut quelque chose d'imprécis et d'inachevé dans l'œuvre de ce cinéaste.**

---

du ballet américain. Il n'est pas question de nier l'influence du ballet classique européen, mais le chorégraphe doit se servir de la technique européenne pour exprimer les thèmes de la vie quotidienne américaine : il ne faut suivre l'enseignement de l'académisme que pour le mieux refuser. Le public américain n'admettrait pas qu'un camionneur descende de la cabine de son camion en collant pour se livrer à des pirouettes et à des entrechats. Dans ce nouveau conflit des anciens et des modernes, Kelly est un iconoclaste résolu.

Invitation à la Danse ? Un film expérimental d'où la parole et le chant son bannis, la danse *seule devant être capable de tout exprimer.* Kelly nous dit en passant son admiration pour Balanchine (« *si tu n'aimes pas Balanchine, je ne parle plus avec toi* »), pour Fred Astaire, (avec qui il espère bien faire un autre film), pour Vincente Minnelli bien qu'il ne soit pas toujours d'accord avec lui: pour *Brigadoon,* Kelly aurait aimé que tous les extérieurs soient faits en Ecosse, alors que Minelli était ravi de tourner entièrement en studio; quant au résultat, s'il ne plait guère à Kelly, Minelli, par contre, n'en serait pas du tout mécontent.

J'évoque alors Cyd Charisse, cette femme divine. Sans doute Cyd a, comme danseuse étoile des Ballets de Monte-Carlo, subi l'empreinte européenne, mais elle incarne comme Kelly une forme de la danse et du ballet américains. La danse américaine ne saurait survivre que si elle reste fidèle à ses origines (« *je suis né à Pittsburgh, une ville d'usines, et je dois m'en souvenir* »).

Il vient de terminer en France une comédie non musicale, *Happy Road* (« *c'est un* challenge, *la première comédie vraiment franco-américaine* »). Ses projets ? Il aimerait faire une autre comédie dans le genre de *Happy Road,* s'il trouve un bon scénario. Ensuite, un film musical comme *Invitation à la Danse*, mais où les trois ou quatre grands ballets seraient séparés par des numéros plus courts, de quelques minutes. Plus tard, enfin, son rêve, *une comédie-ballet basée sur un argument unique. Invitation à la Danse* est donc, si l'on veut, une esquisse de ce que sera la version définitive du *film ballet moderne.* Esquisse coûteuse d'ailleurs si l'on songe qu'il a fallu deux ans d'efforts pour la séquence de dessin animé (dont les danses avaient été filmées en trois jours) et que les techniciens ont, malgré tout, eu des surprises désagréables quant aux couleurs.

Kelly s'est exprimé, durant toute la discussion, souvent animée, dans un français charmant, plein d'inventions. Il est tout pareil à ses films, ironique et charmeur, et c'est avec regret que nous nous séparons à une heure avancée de la nuit. — J. D.

ROLAND TUAL. — Après une longue maladie Roland Tual nous a quitté. Né le 10 décembre 1904 à Quimper, Roland Tual dont on retrouve la signature au bas des manifestes du surréalisme de la belle époque, fut journaliste et même acteur (*Don Juan et Faust,* 1922) avant de se consacrer à la production. Son nom reste attaché à de nombreux films dont *Drôle de Drame, Mollenard, Espoir, La Bête Humaine, La Loi du Nord, Le Pavillon brûle, Lettres d'amour, Les Anges du Péché, Voyage Surprise* et *Ce Siècle a cinquante ans.* On ne pourra oublier qu'il fut le premier à donner sa chance à Robert Bresson et que réalisant lui-même en 1942 *Le lit à colonnes* d'après le roman de Louise de Vilmorin, il révéla de grands dons de metteur en scène. Que notre amie Denise Tual, co-directrice avec Jean George Auriol de *La Revue du Cinéma* (1946-1948) veuille trouver ici l'expression de notre respectueuse sympathie.

PIERRE MICHAUT. — A Venise encore à la fin de cet été nous vîmes Pierre Michaut. Malgré les ravages de la maladie il était optimiste. Hélas, dès son retour en France, le 15 septembre, le mal avait le dernier mot. Né le 25 août 1895 à Paris, Pierre Michaut partageait ses activités entre la critique de danse où il était une des autorités de l'art chorégraphique, et celle de cinéma. Collaborateur attitré de *La Cinématographie Française,* il écrivait dans de nombreux journaux et revue, dont *Les Cahiers du Cinéma.* Son érudition, sa précision et son bon sens nous font regretter le journaliste, son affabilité, sa courtoisie et sa gentillesse, l'ami.

LES FILMS



Ingrid Bergman et Jean Marais dans *Elena et les Hommes* de Jean Renoir.

Les Singes et Vénus

ELENA ET LES HOMMES, film français en Technicolor de JEAN RENOIR. *Scénario :* Jean Renoir et Jean Serge. *Dialogues :* Jean Renoir. *Images :* Claude Renoir. *Musique* : Joseph Kosma. *Décors* : Jean André. *Montage* : Boris Lewin. *Interprétation :* Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer, Magali Noël, Elina Labourdette, Jean Richard, Pierre Bertin, Jacques Jouanneau. *Coproduction :* Franco London Film — Les Films Gibé. *Distribution :* Cinédis, 1956.

French Cancan déçut en général les fervents admirateurs de Renoir. Non que ce film parut raté, mais un peu au-dessous de l'ambition ordinaire de l'auteur. Et cela d'autant plus qu'il reprenait, en le simplifiant à l'extrême, un des thèmes du *Carrosse :* la vocation du spectacle.

Passe pour la comédie italienne, le Théâtre avec un grand T, mais le cancan ? En plaidant pour le cabaret, Gabin plaidait aussi pour Renoir qui n'avait eu autre souci que faire œuvre la plus « commerciale ». Populaire, facile, mais point pour autant indigne des précédentes, capable de séduire à la fois et pour les mêmes raisons, les frustes et les délicats.

Ce dessein orgueilleux et modeste n'était que l'aboutissement d'une évolution dont, depuis *La Règle du Jeu,* nous n'avions pas encore su bien saisir

le sens. Renoir qui, au début de sa carrière, déclarait la guerre aux poncifs, prenait le contre-pied des goûts du public, abandonnait aux autres ses conquêtes pour retourner à un conformisme esthéique ou moral. Le cinéma n'étant plus pour lui un tremplin apte à faire rebondir des idées neuves, mais un terrain particulièrement propre à nourrir des lieux communs qu'aime à choyer un esprit paradoxal comme le sien. Renoir aimait trop le cinéma pour ne pas l'accepter tel qu'il est avec sa vulgarité, et pour tout dire, sa niaiserie. Tel était le « message » de *French Cancan*, si tant est qu'on pût parler de message.

Eléna est plus ambitieux, mais cette ambition passe par le porche d'une première modestie tout aussi complaisamment étalée que dans l'œuvre précédente. Conçu sous la forme d'une fable, il comporte une morale en apparence beaucoup plus simpliste que celle exprimée par *Boudu* ou *La Règle du Jeu*. Il nous oblige donc, ne serait-ce que par préférence à ces films-là, à ne pas nous en tenir à la première apparence. Renoir ne nous a-t-il pas lui-même prévenu que le cinéma est un art difficile et que « *dans une salle grande comme le* Gaumont-Palace, *il n'est peut-être pas trois personnes capables de comprendre le film qui passe sur l'écran* ».

Que prouve donc *Eléna*, puisque toujours selon le mot de Renoir « *un film ne prouve rien, mais prouve tout de même quelque chose* » ? Que rien ne compte dans la vie que bien manger et faire l'amour et que la paresse vaut mieux que toute action ? Cette règle de vie a ses patrons non méprisables, Diogène ou Epicure. Ce qui nous surprend plutôt c'est la forme brutale et linéaire que Renoir lui donne. En condamnant Rollan, le général fantoche, il ne condamne pas seulement les dictateurs de pacotille, mais toute politique en elle-même. En raillant Eléna, nouvelle Philaminte ou nouvelle Mme de Chevreuse, il ne fait qu'épaissir d'un gros trait de crayon cette caricature qu'une certaine tradition misogyne qui va de Horace à La Fontaine en passant par les fabliaux du Moyen-Age, nous avait étalée sous mille formes diverses. Je sais « *Eléna c'est Vénus* » : mais croyons-nous encore à Vénus ?

Renoir ne faut-il que ressasser des truismes ? S'il le fait, c'est que c'est nécessaire. Notre siècle, fort peu prude, a tout de même ses tabous. Le *travail* est l'un de ceux-là. « *Mais tout de même*, dira-t-on, *prêcher le fainéantisme, à quoi cela rime-t-il. — Vous êtes choqués ;* répondra-t-il, *c'est un premier résultat.* » Et puis un film n'est pas un catéchisme, ce mot de *paresse* est, bien entendu, symbolique. Nous sourions quand il sort de la bouche d'un clochard, là il paraît émaner de l'auteur, et c'est ce qui nous chiffonne. Etre paresseux c'est garder encore, en cette époque pressée, un peu de goût pour la contemplation, le plaisir. Je renvoie à nos classiques, que nous commentons si bien, mais oublions au fond de mettre en pratique...

Ce n'est donc pas le plus mince mérite de ce film que de savoir redonner sens à des lieux communs. La preuve qu'il n'est pas inutile, c'est que nous voilà de nouveau surpris par des maximes qui nous furent familières quand nous expliquions Epicure ou Montaigne.

Libre à chacun de se servir d'une autre clef. Je prends celle qui m'est fournie par Renoir quand il avance le mot de *classicisme*. C'est à cette sagesse classique, plutôt qu'au *nirvanâ* hindou qu'il essaye de nous renvoyer. Les paysans, les bohémiens du dernier acte se font les chantres d'un bon sens ancestral, terrien qu'ils opposent aux miroitements d'une civilisation factice. Ce film n'est pas matérialiste, mais *païen* plus exactement. Et païen comme on sait, signifie paysan.

Allons plus loin au risque d'être imprudents. Il y a toujours quelque témérité à expliquer des symboles. Aussi me contenterai-je de la forme interrogative. Pourquoi notre blonde et claire Vénus a-t-elle besoin pour être adorée et révélée à elle-même d'une prêtresse noire précédée d'enfants tristes au visage barbouillé qui évoquent les rites de quelque franc-maçonnerie moins ouverte aux « lumières » que celle de la *Flûte Enchantée ?* (1). Pourquoi

(1) Rien de moins manichéen que le monde de Renoir. Le nombre *trois* y règne comme en l'opéra maçonnique de Mozart, dont Hegel admirait si fort le livret. Loin de tendre au renoncement, l'auteur du *Fleuve* cherche une conciliation. C'est pourquoi il y a toujours dans ses œuvres un *événement*, un personnage *médiateur*. Médiation toute provisoire et qui se place aussi bien sous le signe du spiritualisme chrétien (*The Southerner*, *Orvet*) que de la religion de Messer Gaster ou celle des messes noires. Mais écoutez la chanson de Gréco...

l'allure de tous les personnages masculins a-t-elle, y compris les « jeunes » premiers Jean Marais et Mel Ferrer, quelque chose de simiesque ? Qui dit singe dit animal mais en même temps fantoche. Ce qui intéresse Renoir c'est à la fois notre croûte la plus superficielle et nos attaches les plus profondes avec le terrestre. L'âme n'est pas niée, mais se loge où elle peut. L'homme n'est peut-être qu'un animal qui singe l'homme. Idée à la fois rassurante et terrifiante.

Optimisme et pessimisme se côtoient chez Renoir, comme la grimace côtoie la grâce, comme le masque y est vérité. Vous vous souvenez de ce film de Hawks où un chimpanzé n'était pas l'acteur qui offrit le plus répugnant visage. C'est à dessein que je fais cette comparaison entre le subtil Renoir et le moins intellectuel des cinéastes américains. Tous deux, par des chemins différents, l'un porté par le génie de son art, l'autre en pleine conscience du génie de son art et du sien propre, en arrivent à cette même évidence que le cinéma est plus apte que tout à faire apparaître. Nous vivons à la fois dans le meilleur et le pire des mondes, le plus beau et le plus laid possible. C'est pourquoi Renoir, de plus en plus, s'éloigne du pittoresque qui lui offre à la fois laideur et beauté à bon compte. Il préfère découvrir l'animal sous le frac ou l'uniforme, le satyre sous Adonis.

Il ne s'agit pas de faire de notre auteur un puritain. C'est à juste titre que les anciens accouplaient Vénus à Vulcain, les nymphes aux faunes. Sans doute y a-t-il ici l'aveu d'une obsession à lui très chère et que nous découvrons à tout instant au cours de son œuvre : mais il n'a cessé de lui donner une signification chaque fois plus proche de l'universel.

L'art du burlesque, selon les canons classiques du grand siècle, est de parler « *noblement des petites choses* ». Il semble que, dans cette farce, Renoir fasse exactement le contraire, puisqu'il tourne en dérision les actions les plus sérieuses. Mais en vérité il travaille moins sur une réalité noble que sur la caricature qu'elle a suscitée. Il embellit sans l'affadir un portrait style Caran d'Ache, hausse de plusieurs portées le ton d'une imagerie d'Epinal qui est sa matière réelle. Tel est, je crois, ici son secret. Loin de schématiser il donne la liberté de la vie à une vision d'emblée schématique. Rien de plus facile à mouvoir pour un cinéaste médiocre que la marionnette, rien de plus contraire au génie du cinéma que le mime. Renoir le sait mieux que quiconque, mais sa maîtrise est telle, il a fait un si long et si brillant stage à l'école du réalisme qu'il se joue de la difficulté contre laquelle achoppent les autres.

L'art ici, il faut donc le saisir, non dans les grandes masses, mais dans les fioritures et c'est pourquoi une seconde, une troisième vision sont nécessaires. Peu à peu ces pantins perdent leur démarche mécanique, nous devenons sensibles à mille nuances de jeu qui, au premier abord, nous avaient échappé et commentent un dialogue assez carré d'angles. Il ne s'agit pas d'un approfondissement des caractères. Renoir nous dit encore, toujours à propos d'*Elena*, « *qu'il n'a pas voulu faire de psychologie* ». Entendez de psychologie au sens que lui ont donné les auteurs du XIXe siècle. Ses personnages ont des réactions aussi bien déterminées d'avance que, mettons, le Loup et l'Agneau des *Fables* de La Fontaine. Comme pour le fabuliste, il n'est pas pour lui de genre méprisable, pourvu qu'on sache y apporter « *de la nouveauté et de la gaieté* » et, cela va de soi, de l'élégance.

Cette comparaison choquera peut-être les admirateurs de l'un et de l'autre auteur, et surtout je crois ceux du cinéaste. Mais je rappelerais que Valéry a réhabilité d'assez magistrale façon le poète d'*Adonis ;* et puis pourquoi ne pas saisir la perche que Renoir nous tend, même si elle est un tantinet traîtresse ? Son classicisme n'est pas spontané comme celui des Anciens ou des Américains d'Hollywood, mais volontaire, comme celui de nos auteurs français, et point pédant, pour autant. Comme Molière qui porta la farce des planches de Tabarin sur celles du Théâtre-Français, il se propose de « *faire rire les honnêtes gens* » et le peuple d'un rire qui sonne du même son. Cette tâche, ingrate, le cinéma, depuis Chaplin et Mack Sennett, l'avait, dira-t-on, menée à bien. Renoir a en plus la claire notion de ce qu'il fait, ce qui ne facilite pas son travail. Il ne connaît pas cet humour méprisant sous lequel se dérobent d'autres, moins inventifs et plus amers. Il veut faire oublier qu'il connaît trop bien ses classiques, ceux du cinéma et les autres et, chose rare, y réussit.

Ne nous laissons pas prendre à ses nonchalances de grand seigneur, comme à l'actuel dépouillement de son style. Après avoir manié en maître le travelling et la profondeur de champ, il s'amuse à nous présenter une image plate, hachée, discontinue, comme pour évoquer le kaléïdoscope quasi contemporain de son action. Non, ne vous y laissez pas trop prendre... Une question par exemple. Quelle est la sorte de plan qui domine dans *Elena ?* Le plan général, répond-on sans hésiter. Eh bien justement, les plans de détail sont beaucoup plus nombreux que ceux d'ensemble, mais par un juste dosage le metteur en scène sait nous donner, à tout moment, l'illusion que nous voyons le tout du décor et qu'en même temps les personnages sont aussi près de nos yeux que nous le désirons.

Un autre exemple encore : essayez de refaire le geste du bras par lequel Pierre Bertin, tout à la fin, avant de se mettre à table, exprime avec tant de saveur, la morale, l'une des morales de la fable ? Essayez et vous comprendrez combien Renoir est inimitable et combien est ingrate la tâche du critique *condamné à célébrer* par des *mots* les mérites d'un art qui a su rendre la mimique encore plus subtile et plus éloquente que la plus belle prose du monde.

Eric ROHMER.

Le chemin des écoliers

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP), film américain en VistaVision et Technicolor d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario* : *John Michael Hayes et Angus Mac Phail, d'après une histoire de Charles Bennet* et D.B. Wyndham-Lewis. *Images* : Robert Burks. *Musique* : Bernard Herrmann. *Montage :* George Tomasini. *Décors* : Sam Comer et Arthur Krams. *Interprétation :* James Stewart, Doris Day, Daniel Gélin, Brenda de Banze, Bernard Miles, Ralph Truman, Mogens Wieth. *Production :* Alfred Hitchcock. *Distribution :* Paramount, 1956.

Un jour de marché, un agent secret allié déguisé, il va de soi, en arabe, est abattu en pleine foule à Marrakech. Un célèbre diplomate doit être assassiné dans peu de temps. Cet important secret, l'espion de l'O.T.A.N. le glisse avant de mourir dans l'oreille d'un touriste américain, innocent spectateur du meurtre et qui ne sait alors trop s'il doit le divulguer à son tour à feu la police française au Maroc. Un coup de téléphone le renforce dans sa décision de ne rien dire. S'il parle, en effet, lui dit une voix au bout du fil, lui et sa femme ne reverront jamais vivant leur jeune garçon, kidnappé par les meurtriers. Incroyable mais vraie menace qui, tout aussitôt mise à exécution, remplit d'angoisse nos deux Babbits, en l'occurrence James Stewart dans le rôle d'un médecin d'Indianapolis et Doris Day dans celui d'une chanteuse autrefois célèbre. On les voit néanmoins, modernes Robinsons, se lancer dans l'inconnu et partir à l'aventure sans perdre courage. Où volent-ils ? à Londres. Ils ont de fortes raisons de croire que le drame va s'y jouer. Zig et Puce à la recherche de Dolly ne témoignaient pas de plus d'héroïsme, ni d'une moins saine philosophie. A Dieu vat. *Que sera, sera.* C'est aussi l'avis du Yard qui les attend à leur descente d'avion. Un haut fonctionnaire voudrait prendre l'affaire en main. Il craint des complications que le cabinet français qualifie de *cosmiques.* Un petit garçon vaut-il le risque d'aggraver une situation internationale déjà fort tendue ? James Stewart et Doris Day pensent que oui. Pourquoi les blâmer ? Nous aussi, nous avons des petits garçons ou, à défaut, des petites filles. Peu importe d'ailleurs. Il faut agir. Effectivement nos Perry Mason improvisés, avec de la chance, mais ils la méritent, ont vite fait de retrouver la trace des ravisseurs, tout en déjouant bien involontairement le complot d'une puissance étrangère qui tentait une fois de plus d'affaiblir le prestige de la vieille Angleterre.

On voit ce qui dans cette histoire peut choquer les délicats : le rocambolesque et ce qui a séduit Hitchcock : l'introduction de ce même rocambolesque dans la vie d'êtres comme vous et moi. Ce film est peut-être le plus invraisemblable mais aussi le plus réa-

liste de notre cinéaste. Qu'est-ce que le *suspense* ? Une attente, donc un vide qu'il faut combler, et Hitchcock de plus en plus aime à le remplir d'à-côtés qui ne pèsent en rien sur l'événement attendu.

A mesure qu'il quitte le studio pour les extérieurs, l'auteur de *La Main au Collet* accorde plus de liberté à ses interprètes, laisse sa caméra s'attarder sur le paysage, cerne d'un trait net, définitif tout personnage cocasse, tout objet insolite qui lui tombe sous la main. Les scènes dans la chambre à coucher, dans le café arabe, dans les bureaux des deux polices (la française et l'anglaise) chez l'empailleur de fauves, dans la chapelle du presbytère, au concert ou à l'ambassade devraient, s'ils sont logiques, faire pâlir d'envie tous les Bunuel ou les Zavattini du monde. Alfred Hitchcock regarde aujourd'hui tout autour de ses personnages de même qu'il les force à jeter l'œil sur les environs. Non qu'il se soit jamais désintéressé d'eux, mais s'il avait su jusqu'à ces dernières années nous peindre sans tendresse la niaiserie, le vice ou la folie, jamais encore il n'avait mis l'accent avec tant de féroce ironie sur l'aspect dérisoire de n'importe lequel parmi les plus naturels de nos gestes de tous les jours. Les personnages de *L'Homme qui en savait trop* ne sont pas à proprement parler des fantoches, ils sont à vrai dire à la fois au-delà et en-deçà de la marionnette dont parlait Valéry.

Soit, me direz-vous, mais le suspense ? Un attrape-nigauds ? Je ne pense pas, et dans ce film moins que dans les autres. D'abord parce que l'extraordinaire sert de repoussoir au quotidien qui, livré à ses seules séductions, n'engendrerait que grisaille. Et puis, il faut bien le dire, parce que Hitchcock croit au destin. Il y croit, le sourire aux lèvres, mais c'est le sourire qui me convainc. Si l'histoire n'était qu'effrayante, peut-être ne serions-nous pas assez naïfs pour marcher. Hitchcock rusé nous présente un destin de bonne compagnie, qui parle le langage des salons, non celui de la philosophie allemande. Le coup de cymbales a la coquetterie des lieux communs. L'effet est gros mais serait plus grossier s'il cherchait à se dissimuler, à agir en douce, sans se faire voir. On dit qu'Hitchcock montre trop ses ficelles. Elles ne sont plus ficelles puisqu'il les exhibe. Ce sont les colonnes d'une merveilleuse architecture faite pour braver sans crainte notre regard.

Que sera, sera : cette fois-ci, que vous le vouliez ou non, c'est dans le



Doris Day et James Stewart dans *The Man Who Knew Too Much* de Alfred Hitchcock.

texte. Je le sais, Hitchcock n'y croit pas tout à fait car la morale de ce film est tout aussi bien : *Aide-toi, le ciel t'aidera*. Peu nous importe. « *Quand Straviguine croit* », écrit Dostoïewsky, « *il ne croit pas qu'il croit mais quand il ne croit pas, il ne croit pas non plus qu'il ne croit pas.* »

Mais nous, il nous est permis de croire aux larmes de Doris Day et nulle des héroïnes hitchcockiennes n'avait versé des pleurs qui fussent plus loin de la grimace. Nous qui savons tout et que son alarme est vaine, nous n'en compatirons peut-être que mieux. Pourquoi pleure-t-elle ? pourquoi crie-t-elle ? Qu'a-t-elle à faire de ce diplomate étranger ? Est-elle si folle, si imprudente ? Elle est femme, ou plutôt elle est comme nous tous. Nous croyons au suspense. Nous croyons au destin. Notre angoisse est multipliée par ce que nous savons, la sienne par ce qu'elle ne sait pas. Nous la regardons avec un grain de cruauté, une terreur à demi feinte et un attendrissement dont nous-mêmes ne nous estimions pas capables.

Ce film d'un auteur qu'on dit misogyne n'a pour ressort, si décidément vous fuyez la métaphysique, que la seule intuition féminine. Il est, comme les précédents, sans indulgence, mais pour mieux mettre en vedette ses moments de grâce et de liberté. Comme le petit garçon prisonnier qui entend la voix de sa mère chantant dans les salons de l'Ambassade, il nous arrive, dans l'œuvre de cet homme caustique et brillant, d'être touchés par une grâce qui ne nous parvient peut-être que lointaine et par bribes, mais que les esprits les plus lyriques d'emblée ne savent dispenser avec un tel raffinement.

Aimons Hitchcock, quand las de passer pour un simple professeur de style, il nous entraîne avec lui sur le chemin des écoliers.

Jean-Luc GODARD.

Yonville-en-Kansas

PICNIC, film américain en CinemaScope et en Technicolor de JOSHUA LOGAN. *Adaptation et dialogues :* Daniel Taradash, d'après la pièce de William Inge. *Images :* James Wong Howe. *Musique :* George Dunning. *Montage :* Charles Nelson et William A. Lyon. *Décors :* Robert Priestley. *Interprétation :* William Holden, Kim Novak, Rosalind Russel, Betty Field, Susan Strasberg, Cliff Robertson, Arthur O'Connell, Verna Felton. *Production :* Fred Kohlmar. *Distribution :* Columbia Films S.A., 1955.

Il y a mille façons de devenir metteur en scène. Mais les accès les plus pratiqués en Amérique sont le scénario et le théâtre. Bien que Broadway et Hollywood se regardent avec toute la méfiance qu'autorisent les quarante-cinq degrés de longitude qui les séparent, nombreux sont ceux qui, ces dernières années, ont fait le saut des planches newyorkaises jusqu'aux plateaux californiens.

L'histoire de Joshua Logan est même exemplaire. Ayant, il y a une quinzaine d'années, tâté sans succès de la pellicule, il se console de cet échec en montant des pièces et sa gloire d'homme de théâtre lui ouvre à nouveau des portes qu'il avait pu croire à jamais fermées. Pour le moment, plus timide que Kazan ou Aldrich, il a pour premier souci de mettre en bobines ses succès de la scène, mais son œuvre n'en est pas pour autant du « théâtre filmé ». A Broadway déjà il traitait ses livrets avec la même audace que jadis chez nous un Copeau ou un Baty. Maintenant il les remanie de manière à utiliser au maximum toutes les ressources que lui offre son instrument nouveau.

Picnic donc, non seulement ne sent pas le décor mais tire des extérieurs réel, un parti qui n'est pas son moindre attrait. C'est la peinture d'une petits ville de province, troublée un jour de fête par l'arrivée d'un étranger, en l'occurrence un vagabond (William Holden) qui n'a pour lui que ses muscles d'ancien joueur de football et un franc parler qui, à vrai dire, manque de panache. C'est là le côté « intellectuel » de la pièce de William Inge, l'auteur de *Reviens, petite Sheba* et de *Bus Stop :* on dénonce le sommeil provincial, la politesse et la morale petite bourgeoise, le confort, l'argent et toute autre valeur mesquine qui ne pèse pas lourd dans la balance en face de ce torse ample et bronzé, exhibé au moindre prétexte. Depius *New-York Miami*



Kim Novak et Susan Strasberg dans *Picnic* de Joshua Logan.

le mythe du mâle et du clochard a perdu quelque peu de son lustre et nous louerons surtout Logan de l'avoir, par une fin de son cru, mis à son tour en question. Notre homme ravira la belle (Kim Novak) à qui, tout nous le laisse sous-entendre, semble réservé le même sort qu'à sa mère, comme elle jadis séduite et quelques années plus tard délaissée. Ajoutons, et ce détail est d'importance, que le séduisant clochard n'a pas à sa couronne ce fleuron qui va de pair en général avec la virilité et la beauté. « *Il n'est même plus jeune* » comme le crie dans son ivresse la vieille fille (Rosalind Russel) le personnage le plus lucide du film.

L'idée d'un petit monde qui s'éveille de sa somnolence, éprouve tout à coup en même temps que la conscience de la fuite inexorable du temps, un sentiment de *hâte* fébrile, est, outre un bon ressort dramatique, un thème toujours riche de développements profonds. Les personnages s'inspirent des prototypes depuis longtemps en service, mais une couche de peinture neuve, des améliorations dans les lignes et les rouages font oublier la convention. Et nous serions mal inspirés de nous plaindre vu l'ancienneté des modèles qui arpentent encore notre boulevard. A l'adolescente américaine, au jour de sa plus belle performance sous les traits de Susan Strasberg, nous n'avons encore à opposer que des plagiats de Vinca ou de Gigi.

Ce n'est pas un cas particulier. L'Amérique est aussi à l'aise de nos jours dans la satire que nous le fûmes au siècle dernier. Cette sâtire-là, d'ailleurs, est plus ambitieuse que celle du traditionnel vaudeville et évoquerait le chapitre des *Comices agricoles* mieux que le *Voyage de M. Perrichon*. Les truismes de Rosalind Russel et de Arthur O'Connell, au coucher du soleil, semblent calqués mot pour mot sur les clichés romantiques de la première conversation entre Emma Bovary et Léon. Mais je ne crois pas qu'il s'agisse d'une réminiscence : la bêtise est de tous les siècles et notre erreur d'aller la chercher trop en arrière. Certains de mes confrères ont vu en cette œuvre une dénonciation de la *way of life* américaine. C'est trop dire et trop peu. L'ennui qu'ici l'on respire ne doit rien à l'odeur standardisée des appareils de T.V. ou des frigidaires. Cette province-là ressemble à toutes les provinces du monde.

Je serais plutôt porté à penser qu'on ne sape que ce qui tient encore debout. Même si la gaieté de la kermesse (*picnic* en américain) est haussée de quelques tons pour les besoins de l'art, j'aime à croire qu'elle est plus coutu-

mière aux états du Middle West qu'à nos propres campagnes, que les descendants des pionniers ont créé un folklore auquel ils croient plus que nous croyons au nôtre. Ces choses-là vivent encore et c'est pourquoi on peut les moquer. Elles ne s'écroulent pas au premier coup de pouce. La foule n'y est pas sordide, sa bêtise est encore aimable. On sait encore chanter, danser, boire, rire sans façons et sans affectation de naïveté.

C'est pourquoi il y a dans *Picnic* plus de poésie que n'aurait pu y introduire un texte à la Marcel Aymé. La caricature ne s'y croit pas dispensée de l'obligation d'être belle, et cette beauté qui ne glisse jamais sur la pente d'un sentimentalisme, qui guette pourtant, est une arme de plus dans les mains de l'accusation. La splendeur des couleurs dues au célèbre opérateur James Wong Howe, l'un des grands maîtres américains de la photographie, n'est pas pour rien dans l'affaire. Jamais le sentiment de l'heure n'avait été rendu *avec une telle science :* soleil des fins de baignade, roses du couchant, éclats des premières lumières, nuits chaudes de septembre, aube acide des lendemains de fête y composent une des palettes les plus vastes dont un cinéaste ait usé.

Logan, et c'est là son mérite, n'a pas apporté en dote au cinéma cette ascèse théâtrale, fille de la nécessité, sous la bannière de laquelle une imagination indigente aime trop souvent à se ranger. Il use de toutes les cartes y compris celle du cinémascope ou de l'hélicoptère auquel nous devons le brio du plan final : tandis que nous suivons l'autocar qui emporte l'héroïne, le décor s'élargit aux dimensions de la campagne entière, découvrant le train de marchandises sur lequel est juché l'homme qu'elle va rejoindre. Morceau de bravoure qui n'est que la conclusion d'une longue suite de morceaux de bravoure inaugurée avec le premier plan. La virtuosité ne nous irrite que lorsqu'elle nous désintéresse des personnages ou du sujet. Elle nous permet ici de prendre le recul nécessaire en face d'une intrigue qui, plus modestement traitée, nous eût paru mesquine. Je citais Flaubert. Il faut une plume d'or pour écrire sur la vie grise.

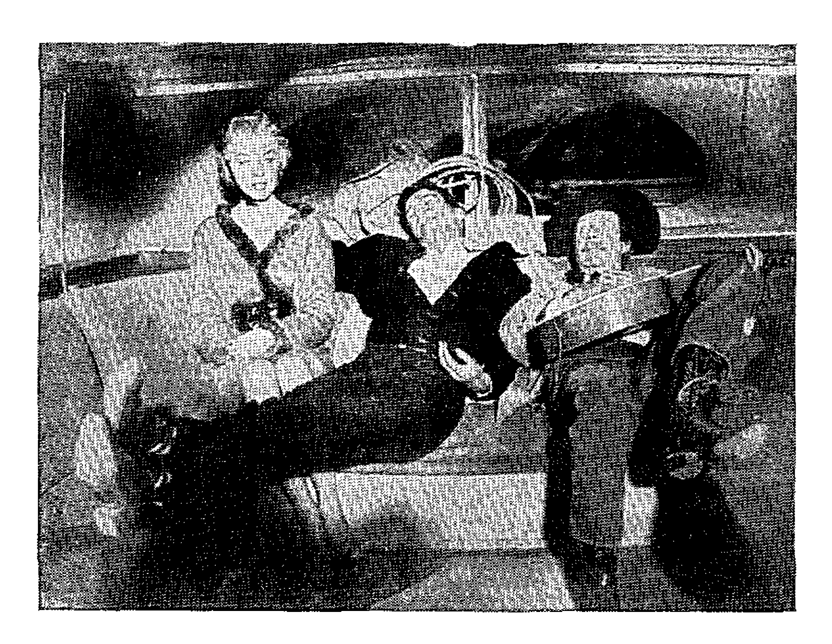
Seule reste théâtrale la direction du jeu. Un parti pris manifeste de style dans les gestes et l'élocution est ce qui nous rappelle le mieux l'origine du cinéaste. Est-ce bien, est-ce mal ? Faut-il rouvrir l'éternelle querelle du théâtre et du cinéma ? A coup sûr ce film est une contribution de taille à son dossier. Depuis les débuts du parlant, la scène emprunte à l'écran beaucoup de sa discrétion et de sa simplicité. Le film, en revanche, de moins en moins amoureux de l'ellipse, s'accommode, semble-t-il, d'un jeu de plus en plus ample, fort à l'aise dans les nouvelles dimensions du cadre. Ajoutons que l'Américain naguère si flegmatique, adopte un comportement plus pressé, plus inquiet dont un sociologue aimera peut-être un jour rechercher la raison profonde. L'art copie la vie et la vie copie l'art: cette mode semble destinée à durer au moins aussi longtemps que l'ancienne. Un Logan, un Aldrich, viennent à leur heure. Le nouveau visage qu'ils nous offrent de l'Amérique, s'il n'a plus cette sérénité olympienne que nous aimions, fait entrevoir pour le spectateur des joies nouvelles qui porteront peut-être un rude coup à nos façons de juger. Mais il en est comme de la carrosserie d'une nouvelle automobile, on s'étonne un instant puis on admet. Le carrossier, il est vrai, peut rater son épure, mais nous avons pour le cas présent, une nouvelle raison chaque minute d'avoir confiance en la main qui l'a dessinée.

Eric ROHMER.

Re-bonjour Monsieur Logan

BUS STOP (ARRET D'AUTOBUS), film américain en CinemaScope et De Luxe de JOSHUA LOGAN. *Scénario et dialogues :* George Axelrod, d'après la pièce de William Inge. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* Alfred Newman et Cyril Mockridge. *Chanson :* Ken Darby. *Montage :* William Reynolds. *Décors :* Walter Scott et Paul Fox. *Interprétation :* Marilyn Monroe, Don Murray, Arthur O'Connell, Hope Lange, Betty Field. *Production :* Buddy Adler. *Distribution :* 20 th Century Fox, 1956.

Rohmer dit plus haut comment Logan après un premier échec à Hollywood alla chercher le succès à Broadway pour revenir dans la même Hollywood



Marilyn Monroe, Don Murray et Arthur O'Connell dans *Bus Stop* de Joshua Logan.

s'imposer avec *Picnic,* puis *Bus Stop.* Il est certain que Logan n'a pas encore donné sa mesure cinématographique. Les deux films sont en quelque sorte « prudents », solidement appuyés sur deux pièces à succès de William Inge, et, en fin de compte, conformistes, car ne sortant pas des limites aussi bien artistiques que commerciales d'un genre éprouvé à la scène comme à l'écran. Il n'est pas difficile cependant d'y déceler un tempérament exceptionnel et si les ficelles consacrées de l'opérette new yorkaise et de la comédie musicale hollywoodienne lui servent encore de *garde-fou,* on peut, à la lumière des virtualités qui y sont contenues et des déclarations qu'il nous a faites et que nous publierons prochainement, prévoir qu'un jour prochain ces barrières éclateront et qu'alors on verra ce qu'on verra.

On a dit que *Picnic* et *Bus Stop* se ressemblaient au point de raconter la même histoire. Tel n'est point mon avis ; mais les deux films se complètent et se font valoir. J'ai vu *Bus Stop* en premier à la soirée de clôture de Venise, puis deux fois *Picnic* avant de revoir *Bus Stop* avec beaucoup plus de plaisir et d'intérêt que la première fois. Il n'en faut pas plus pour se persuader que la réussite de l'un ou de l'autre n'est pas un phénomène de hasard : Logan a mille idées derrière la tête et pour dire les premières il a déjà su acquérir un style personnel et original. Il importe peu que *Picnic* (à mon avis) soit plus attachant, plus complet que *Bus Stop.* Cela tient sans doute au fait que le héros masculin du premier est plus ambigu, plus nuancé, que celui du second. Ce qui compte c'est, dans l'un comme dans l'autre, la souplesse aiguë du récit, l'étonnante direction des acteurs et cette aisance dans le constant glissement du ton entre l'impertinence et le romanesque.

Bus Stop raconte l'histoire d'un cowboy. Il vient à la ville pour la première fois, y disputer un rodéo. Il est aussi sûr de lui que puceau. Son comportement est basé sur la conviction bien simple qu'il est le plus fort de tous et que rien ne saurait lui résister. Comme il n'a jamais vécu qu'en la compagnie des chevaux, des vaches et d'un copain qui lui est tout dévoué, on imagine aisément que sa mentalité est assez fruste et qu'il ne s'embarrasse pas de complications psychologiques. Ainsi a-t-il décidé qu'il rencontrerait un jour une femme parfaite, un « ange », et qu'il en ferait illico son épouse. Dans le *saloon* local il tombe sur une certaine « Chérie », entraîneuse encore

très jeune mais déjà bien rodée. Avec une touchante absence de discernement, notre cow-boy « reconnaît » en elle l'ange annoncé ; lequel, amusé, se laisse courtiser un moment puis ne cherche plus le salut que dans la fuite quand notre téméraire veut imposer le mariage et l'installation au ranch. Bo (abréviation de Beauregard, patronyme du jeune homme) doit enlever de force la pauvre Chérie terrorisée; dans un sursaut d'énergie désespéré et grâce au concours du conducteur d'un car à une étape du voyage (traduisez : au bus stop) qui rosse le fanfaron, elle échappera à son bourreau. Mais le lendemain il fera amende honorable et c'est de son plein gré qu'elle accordera sa main et ira se consacrer à la bucolique existence de fermière.

Tout cela ne serait que plaisante comédie s'il n'y avait Marilyn Monroe. Ce qui n'ôte aucun mérite à Logan ; bien au contraire : jamais Mrs. Miller n'a été utilisée aussi intelligemment, jamais ses possibilités comiques et dramatiques n'ont été poussées jusqu'à ce point de paroxisme. Elle joue tout le rôle dans une sorte de nervosité fébrile, tel un oiseau traqué, battant des ailes, se cognant sans cesse aux murs d'une pièce où le chasseur la poursuit. Vingt fois elle semble au bord de la crise de nerfs, le regard perdu, la lèvre tremblante, la voix blanche, le corps secoué de petits spasmes d'effroi, exhalant sans cesse une plainte oscillante entre le râle amoureux et la supplication. Le personnage a été « dessiné » de main de maître : le teint blafard, translucide, l'œil aggrandi, charbonneux, l'accoutrement presque burlesque : un petit clown pitoyable parodiant Marilyn Monroe et qui donne par instant au film une dimension tragique. On rit, mais souvent nous sommes au bord de l'atroce.

A noter aussi la facilité naturelle avec laquelle Logan se sert du CinemaScope et spécialement dans le domaine réputé le plus délicat : celui du gros plan. Là c'est un véritable festival. Il inscrit dans tout l'écran un visage couché ou deux visages juxtaposés, voire superposés. On n'a jamais fait mieux. Sur la gigantesque toile blanche du Lido la bouche entrouverte de Marilyn devait bien aller chercher dans les dix mètres sur quatre ! Ce qui laissait rêveur...

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Entrons dans la danse

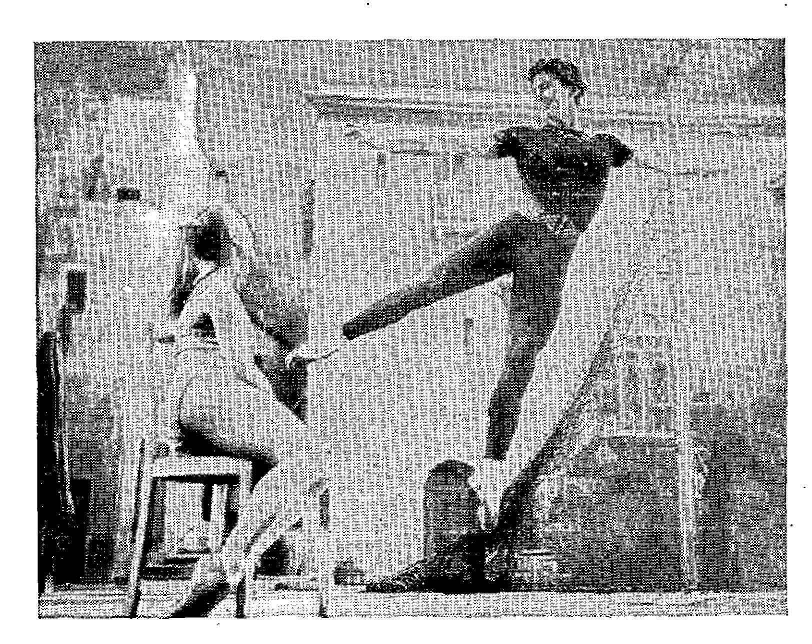
INVITATION TO THE DANCE (INVITATION A LA DANSE), film américain en Technicolor de GENE KELLY. *Chorégraphie :* Gene Kelly. *Images* : F.-A. Young et Joseph Ruttenberg. *Musique* : Jacques Ibert, André Previn et Nikolaï Rimsky-Korsakov adapté par Roger Edens. *Dessin animé* : Fred Quimby, William Hanna et Joseph Barbera. *Interprétation :* Gene Kelly, Igor Youskevitch, Claire Sombert, Tommy Rall, David Paltenghi, Claude Bessy, Tamara Toumanova, Diana Adams, Belita, Daphne Dale, Irving Davies, Carol Haney, David Kasday. *Production :* Arthur Freed. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer, 1956.

Cela ne fait aucun doute, *Invitation à la danse* marque une étape décisive dans la carrière de Gene Kelly. Ce danseur américain a depuis une trentaine d'années gravi tous les échelons qui mènent à la création. Son métier est plus la chorégraphie que le cinéma, et il ne cache pas que le septième art est surtout pour lui le moyen d'atteindre un idéal : communiquer l'amour du ballet au grand public. Prudemment, il fait admettre ses conceptions, à petites doses, révolutionnant régulièrement le cadre conventionnel de la comédie musicale, pour rendre acceptable, et auprès des spectateurs et auprès des producteurs, le principe d'un mimo-drame dansé.

On sait que, eu égard à cet aboutissement, *Invitation* ne constitue qu'un court métrage, ou plutôt un ensemble de trois courts métrages dont le premier sketch : *Le Cirque,* pour lequel Jacques Ibert a composé spécialement une partition, se rattache directement à l'esthétique de l'école classique européenne. Cette influence se traduit tout naturellement dans l'attribution des rôles à Claire Sombert et à Igor Youskevitch, et dans l'emprunt du sujet à la commedia dell'arte, mais

Kelly échappe encore à la contrainte du port du collant. Le second volet du triptyque, *Il court le furet,* est tout à fait révélateur des tendances profondes de l'auteur de *Un jour à New York;* marier heureusement les claquettes et les pointes ; si le thème n'en n'est pas absolument moderne puisqu'il remonte à Schnitzler, le développement fait appel à un état d'esprit très proche de *Beau fixe sur New York,* mélange de factice bonne humeur et de profond désarroi. Le troisième morceau renouvelle la performance que jadis Gene Kelly réalisa avec le cartoonist Fred Quimby dans *Escale à Hollywood.* Ici, l'association de la danse et du dessin animé donne lieu à toutes les subtilités, les mouvements du héros ne pouvant égaler la légèreté ou le grotesque des créatures dessinées qu'au moyen du ralenti ou de l'accéléré. Si techniquement *Sinbad* est réussi quant aux truquages, il l'est beaucoup moins en ce qui concerne la couleur, la reproduction des gouaches.

Voilà bien une œuvre qui, si elle n'emporte pas l'adhésion totale du balletomane, devrait réjouir le cinéphile. Au premier chef, *Invitation* ne nécessitant aucune post-synchronisation en langue étrangère, plaira à celui qui déplore toujours depuis le parlant la logorrhée des dialogues et, en second lieu, séduira l'héritier de Méliès pour lequel une toile d'écran ne va jamais sans intrusion dans le merveilleux. Enfin, ce film comporte une vertu majeure qui indique avant tout la marque du bon cinéma : le réalisme. En l'occurrence, il est moins artificiel de se passer volontairement de la parole que de paraphraser à perte de vue un argument de ballet, ce qui était le cas des *Enfants du Paradis.* De plus, la caméra de Gene Kelly sait capter la vérité d'une expression, saisir l'image la plus insidieuse d'un corps féminin, démasquer le geste conventionnel. Des séquences comme celle de Debbie Reynolds s'enfuyant de la « preview » du *Chevalier Dansant,* comme celle de Cyd Charisse supervisant son émission de T.V. comprennent les plans les plus impudiques que l'on ait fait sur des visages de femmes, auxquels viennent s'ajouter aujourd'hui ceux de Claire Sombert sur sa chaise et de Tamara Toumanova sur son escalier. Mais ce sens de la mise en scène ne se décèle pas moins par son hypersensibilité que par son intelligence ; Kelly résout les problèmes les plus délicats avec une sim-



Claire Sombert et Igor Youskevitch dans *Invitation To The Dance* (ballet : *Le Cirque*) de Gene Kelly.

plicité remarquable. Exemple : pour avoir toute son efficacité, le récit du second sketch doit rendre perceptible l'idée de fatalité dès le générique; par une présentation adroite et, par le fondu enchaîné d'une ronde sur un bracelet, la difficulté est tournée avec le maximum d'élégance.

Certains, à propos d'*Invitation à la danse*, ne manqueront pas de parler de vulgarisation, d'affadissement. Pour ma part, je croirais volontiers que le cinéma donne au spectacle chorégraphique une dimension nouvelle, un accroissement des possibilités scéniques, une précision supplémentaire du rendu. Peut-être qu'un jour, seul le ballet filmé pourra tenir tête à la surenchère intellectuelle vers laquelle nous nous acheminons et contre quoi ne peuvent lutter ni les petits Petitpas, ni les petits pas de Petit. Je ne sais pas encore si Gene Kelly a bien mérité de Balanchine ; en tout cas, un fait est sûr : il a bien mérité de Griffith.

Claude de GIVRAY.

La fiancée retrouvée

KORHINTA (UN PETIT CARROUSEL DE FETE), film hongrois de ZOLTAN FABRI.. *Scénario :* Zoltan Fabri et Laszlo Nadasi. *Images :* Barnabas Hegyi. *Musique :* Gyorgy Ranki. *Décors :* Zoltan Fabri. *Montage :* Maria Scecsenyi. *Interprétation* : Bela Barsi, Manui Kiss, Mari Torocsik, Imre Sos, Adam Szirtes. *Production :* Entreprise Nationale Hongroise de Production. *Distribution :* Les Films Marceau, 1956.

Charme des fêtes foraines, beauté des jeunes filles toutes pures, fragilité du bonheur amoureux, que de fois les avons-nous rencontrés sur nos écrans, à la sauce américaine, genre *Rêves de Jeunesse* et *Sept Amoureuses,* ou à la sauce soviétique, chez Dovjenko et Boris Barnett, par exemple !



Mari Torocsik dans *Un Petit Carrousel de Fête* de Zoltan Fabri.

L'écran seul pouvait rayonner la grâce d'une Priscilla Lane ou d'une Joan Fontaine dans leurs vingt printemps, la fraicheur des pudiques kolkhoziennes, héroïnes presque toujours blondes comme les épis dorés à la veille de la moisson.

Zoltan Fabri vient à son tour placer une note très personnelle dans ce concert américano-soviétique. Il a de qui tenir évidemment : nous savons depuis Ferenc Molnar que la Hongrie est la patrie des carrousels, grands ou petits, qui vous conduisent au ciel ou en enfer ; il peut également puiser à loisir dans une tradition folklorique qui n'a rien d'un attrape-nigauds pour touristes (les insupportables violons tziganes mis à part !). Fabri mise à fond sur ce double jeu de l'amour et de la musique, qu'il enrobe d'un progressisme social assez terre à terre. La poésie, il la fait jaillir d'un visage, des pommettes enfantines de Mari Töröcsik, ou encore à travers un montage frénétique, peut-être pas suffisamment de l'histoire elle-même.

On sent tout au long du film une dualité marquée entre les clichés de propagande, acceptés en toute sincérité, semble-t-il, et la vérité profonde de l'histoire d'amour. Le style de récit employé par Fabri veut que nous croyons constamment au grand amour de Maté et de Mari, et presque jamais au drame social où il s'intègre. D'une part la quête amoureuse, les regards furtifs, les brefs instants d'extase lyrique, de l'autre côté l'ennui quotidien, le socialisme en marche, les statistiques. Le génie cinématographique de Fabri se concentre sur les seuls moments « fleur bleue » du film, ce qui fait ressortir plus cruellement l'insuffisance dramatique des autres parties. Je crois difficile de résister à la première des deux grandes séquences du film, la rencontre des deux jeunes gens sur les balançoires et le carrousel: le romantique Zoltan Fabri donne libre cours à une cascade d'images très brèves, soudées par une musique de plus en plus affolée, où la griserie visuelle est le parfait contre-point du septième ciel vécu par les amants. Très habilement Fabri a préparé le spectateur par une séquence d'ambiance en demi-teintes, où la jeune Mari se laisse emporter par le rêve : une galinette a capté son attention et l'entraîne vers les souvenirs heureux d'un passé récent. Les jeunes gens se sont rencontré à la moisson, taquinés gentiment, et déjà l'amour s'est installé dans les cœurs. A l'opposé de ces moments bucoliques, une douloureuse tension préside déjà aux ébats des amoureux réunis sur le carrousel : trop-plein de bonheur, qui fait gémir la petite Marika au gré des folles balançoires.

La grande réussite du *Petit Carrousel* est probablement cette part essentielle accordée au commentaire sonore, musique, voix, bruits. Tout le long du film éclate l'influence sur Fabri des théories de montage chères à feu Poudovkine, dont on sait par ailleurs l'influence décisive qu'il eut sur la cinématographie hongroise en général. Après l'avènement de la « caméra-stylo » chère à Alexandre Astruc et illustrée particulièrement par le cinéma américain de Robert Aldrich et Alfred Hitchcock, le pointillisme visuel du réalisateur de *La Mère*, novateur dans les années vingt, date sensiblement aujourd'hui. Mais peut-être seul le parlant pouvait apporter à Poudovkine les moyens de composer ces vastes symphonies qu'il avait à l'esprit. *Le Déserteur*, son admirable film parlant, tourné si peu de temps après la fameuse déclaration collective où, en compagnie d'Eisenstein, il fustigeait l'emploi du son paraphraseur, laissait entrevoir un cinéma total, que vint stopper brutalement l'avènement du « réalisme socialiste », imposé d'en haut pour le plus grand dommage de la cinématographie soviétique, et dont Poudovkine lui-même, aux dernières années de sa vie, devait se faire le propagateur bien sincère, certes, mais assez maladroit. C'est peu dire que Zoltan Fabri a repris la leçon de Poudovkine, il l'a, à ses moments de réussite, poussée à ses extrêmes conséquences, en faisant du montage sonore l'élément capital et la réussite majeure de son film.

La musique, d'abord, qui est la raison d'être du film, qui lui donne sa structure si particulière, son rythme tourbillonnant ou feutré. Dès le début du film nous sommes introduits au double thème musical, qui tout du long commentera les états d'âme de Mari : d'une part la mélodie nostalgique, prise à un thème populaire, que nous entendons lors du flash-back de la rêverie de Marika, d'autre part la rengaine du petit carrousel qui à son paroxysme semble hurler le bonheur

du jeune couple. Ce double thème antithétique qui reviendra à diverses reprises au cours du film, pour commenter les états d'âme successifs de la jeune fille, ses sursauts de bonheur ou son acceptation d'un amour seulement vécu en songe, au fond du cœur, ce double thème est couronné en quelque sorte par un troisième leitmotiv musical, la czardas de l'amour triomphant, véritable morceau de bravoure audio-visuel où Fabri dresse ses amoureux contre le *monde entier*. Au plus haut degré de la frénésie provoquée par le rythme saccadé de la danse, un lent dégradé sonore nous ramène à la joie parfaite du petit carrousel et de sa ritournelle enfantine.

Mari Töröcsik, l'émouvante interprète du rôle de Marika fut choisie, nous le savons, au terme d'interminables interviews de milliers de jeunes Hongroises. Zoltan Fabri reconnaît qu'il trouva en elle la matérialisation parfaite du personnage qu'il avait rêvé. Un physique d'abord, qui est l'image même de la pudeur et de la pureté de sa petite héroïne. Mais aussi, et peut-être essentiellement, une voix, un timbre de voix, qui à eux seuls résument tout un caractère. Le point d'orgue de ce lyrisme vocal, si j'ose dire, c'est l'admirable gémissement de la jeune fille emportée par son amoureux sur le rythme de plus en plus vertigineux de la balançoire et ne pouvant que dire : « *Maté !* », avec une intonation qui est presque un poème. Le gémissement de Mari n'est plus un cri isolé, mais un véritable moment musical qui s'intègre sans effort à une séquence totalement musicale. Quant à l'emploi des bruits, qu'il suffise de rappeler la laborieuse scène finale du retour au foyer du jeune couple et de l'acceptation résignée mais compréhensive du fait accompli par l'intraitable papa moustachu. Toute la séquence est bâtie *sur* le contrepoint sonore entre les temps morts, les explications maladroites, annonciateurs du dénouement, et le mutisme du père, occupé à scier inlassablement. Chaque coup de scie est presque un commentaire. Il faudrait ajouter que les personnages non idylliques du film, les parents, le prétendant éconduit, s'ils nous font part volontiers de leurs problèmes, et nous expliquent trop abondamment, par leurs paroles sinon par leurs gestes, leur « psychologie » individuelle, n'ont droit par contre à aucune musique. On pourrait presque ajouter que, dans l'optique inconsciente de Fabri comme dans la nôtre, ils sont inintéressants.

Nous savons par ailleurs l'admiration non cachée de Zoltan Fabri pour Orson Welles comme pour un certain cinéma américain « dur » dont il récuse absolument la dureté *tout* en admirant le style. Nous touchons là peut-être au drame profond du cinéma moderne, nourri du pessimisme le plus authentique, et s'exprimant par des moyens détonants (et je pense surtout au *style « tête contre les murs »* d'Aldrich et Welles). Ce style neuf, propre à l'Amérique de l'âge atomique, renvoie à une inquiétude métaphysique dont il est inséparable, tout à l'opposé du style « naïf » américain d'avant-guerre, illustré par Capra et la comédie américaine en général. Or Capra, comme Poudovkine en 1925, comme les sociétés en devenir immédiat, prises dans la frénésie de l'édification sociale, c'était l'optimisme retrouvé, le bonheur au coin de la rue ou au terme du prochain plan quinquennal. C'étaient les lendemains qui chantent dans un présent déjà rénové par la foi d'un idéalisme (celui du metteur en scène) à tout crin. Il est probable que ni l'U.R.S.S. ni les U.S.A. n'ont jamais épousé ni n'épouseront la ligne tracée tant par *La Mère* que par le charmant *Mr Smith* défiant les moulins à vent du Sénat américain. Mais dans la vision des grands naïfs que furent et restent Capra et feu Poudovkine, le meilleur des *mondes* devait nous convaincre de sa venue imminente. Ce cinéma ignorait la cruauté, le désenchantement, tout comme Fabri et ses amoureux du village.

Tout idéalisme, socialiste ou socialisant, est peut-être condamné à vieillir rapidement, au cinéma du moins. Il porte en lui sa contradiction mortelle : il nous propose le paradis pour demain sinon aujourd'hui, en ignorant la laideur du présent. Il pipe, plus ou moins *inconsciemment*, les dés. Croyons donc le poète et vivons, dans l'instant le plus immédiat, les beaux rêves de Jefferson Smith extasié devant les monuments de Washington (le seul moment toujours glorieux de *Mr. Smith au Sénat*) ou de la frêle Marika en proie à l'amour. Oublions les histoires, oublions l'histoire, sinon nous risquons de rencontrer au prochain carrefour tous les gars du monde syndiqués pour nous imposer leur idéalisme dévalué.

Louis MARCORELLES.

Le G. I. inconnu

ATTACK (ATTAQUE), film américain de ROBERT ALDRICH. *Scénario* : James Poe, d'après la pièce *Fragile Fox* de Norman Brooks. *Images* : Joseph Biroc. *Musique :* Frank Devol. *Montage :* Michael Luciano. *Interprétation :* Jack Palance, Eddie Albert, Lee Marvin, Robert Strauss, Richard Jaeckel, Buddy Ebsen, William Smithers, Jon Shepodd, Jimmy Goodwin, Steven Geray, Peter van Eyck, Louis Mercier, Strother Martin. *Production* : The Associates and Aldrich. *Distribution* : Les Artistes Associés, 1956.

Dans son interview par François Truffaut, Aldrich déclare que *Le Grand Couteau* lui coûte pour l'instant soixante millions, ce qui prouve que le modèle géant n'est pas toujours plus économique. Compte tenu que l'exploitation du film n'est pas encore terminée, ce déficit finira certainement par se résorber. Fort heureusement pour Bob le Brûleur d'étapes, et aussi pour ses mystérieux Associates, si *Attack* ne s'annonce pas comme l'un des deux ou trois grands succès financiers nécessaires à la réalisation des scénarios chéris d'Aldrich, il n'en demeure pas moins qu'il attire un public beaucoup plus nombreux. Probablement parce qu'il y a plus d'anciens combattants que de vedettes de cinéma.

Et pourtant ceux qui firent la « dernière » ne sortent pas tellement contents : *« Je me souviens à Sedan... dans un trou, sous une tôle... et les éclats d'obus qui pleuvaient autour de moi. — Croyez-moi, j'étais dans la 2e D.B... jamais les Américains n'avançaient d'un centimètre sans se faire couvrir par l'aviation. »* Ici en effet, pas le moindre duel d'artillerie, pas un seul vrombissement dans le ciel. Faut-il en tenir rigueur à Aldrich ? Je ne le pense pas : privé du concours de l'armée, force lui était de se rabattre sur le seul matériel humain. On peut par contre louer une fois de plus son ingéniosité : il a choisi de faire sa guerre « *trop calme* », comme le remarque Costa-Jack Palance, en évoquant une réplique de western; le fracas du combat n'est plus ponctué de silences, mais c'est le silence que vient parfois troubler une rafale de mitrailleuse ou l'éclatement d'un obus. Ingéniosité qui devient confondante lorsqu'on voit le film dans l'optique des deux chars achetés d'occasion, à la tourelle flanquée de l'étoile blanche d'un côté, de la croix noire de l'autre. Cette stylisation poussée jusque dans ses derniers retranchements fait qu'*Attack* ressemble plus à un film de science-fiction qu'à un film de guerre : la patrouille de La Nelle progresse sur une autre planète où les engins blindés ne sont qu'arachnides géants. Mais encore une fois, pourquoi s'en plaindre ? Le propos d'Aldrich n'est pas tellement de faire une peinture réaliste de la guerre moderne; ce qui l'intéresse avant tout, c'est le conflit entre les personnages, conflit uniquement moral qui rappelle par plus d'un point celui du *Grand Couteau*.

On a voulu voir dans *Attack* un film antimilitariste : il me semble que c'est commettre un contresens. La corruption ne commence qu'à partir du grade de capitaine : tous les hommes jusqu'à lieutenant compris sont d'une intégrité parfaite. L'armée n'est pas en cause puisque la couardise du capitaine a un arrière-plan psychanalytique et que le colonel ne ferme les yeux que par ambition politique; par contre l'héroïsme de Costa le manuel, qui aime manier le soufflet de la forge, qui recoud aussi bien un collier de cheval qu'il façonne une poignée de bazooka, trouve au combat l'occasion de se réaliser pleinement : c'est un militaire *exemplaire*. Il ne s'agit donc que de la transposition dans le cadre de l'armée d'une situation classique du cinéma américain : l'élimination des brebis galeuses d'un milieu où avant régnait l'honnêteté.

Cette réserve faite, il faut tout de même reconnaître le courage du scénario d'*Attack*, les cinéastes américains préférant d'habitude ne pas toucher à la chose militaire si ce n'est pour en faire une apologie sans nuances. Ce que l'on peut regretter par contre, c'est le complexe d'Aldrich vis-à-vis du scénariste : il nous dit que le metteur en scène doit, pour le scénario, céder la place aux spécialistes. Avec *Le Grand Couteau*, James Poe avait comme base une meilleure pièce qu'avec *Fragile Fox*, et, cette fois, Al-

drich aurait eu intérêt à moins respecter le texte écrit. Alors que Clifford Odets suggérait sans cesse, Norman Brooks, sur une situation beaucoup plus simple, explique beaucoup plus et, par instants, évite de justesse le prêchi-prêcha; il ne renonce à aucun des personnages conventionnels *et celui de Robert Strauss (dommage* qu'il n'ait jamais eu l'Oscar !), le Bernstein goguenard, est souvent insupportable. Aldrich aurait aussi bien pu le supprimer au profit de gags plus efficaces que ces médiocres répliques venues droit de Broadway plutôt que de Bastogne. Je me souviens d'un gag dans un fort mauvais film de guerre américain qui passait sur nos écrans il y a une dizaine d'années : un G.I. terminait sa toilette dans son casque et, jetant l'eau savonneuse, le posait sur un feu de bois et y cassait deux œufs; voilà dans quel sens le comique peut être possible dans un film de guerre.

Je commence à avoir peur, moi aussi, de laisser croire au lecteur que je n'aime pas *Attack*. Disons donc que si j'en loue sans réserve la pure mise en scène, je formule quelques restrictions quant au scénario. Parmi les perles de la couronne aldrichienne, *Attack* n'est pas celle a posséder l'orient le plus pur, mais elle rehausserait encore assez la cravate voyante de plus d'un petit maître du cinéma.

Charles BITSCH.

Le chiffre deux

LA MORT EN CE JARDIN, film franco-mexicain en Eastmancolor de LUIS BUNUEL. *Scénario :* Luis Alcoriza, Luis Bunuel et Raymond Queneau, d'après le roman de José-André Lacour. *Dialogues* : Raymond Queneau et Gabriel Arout. *Images* : Jorge Stahl Jr. *Musique* : Paul Misraki. *Décors :* Edward Fritzgerald. *Montage :* Marguerite Renoir. *Interprétation :* Simone Signoret, Charles Vanel, Georges Marchal, Michel Piccoli, Tito Junco, Michèle Girardon. *Production :* Dismage — Producciones Tepeyac. *Distribution :* Cinédis, 1956.

Je vois ce qui a séduit Bunuel au premier abord dans le roman de Lacour : un ton « non conformiste » poussé jusqu'à la folie. « *Sans doute était-il poussé par une certaine faim de détruire, de détruire pour rien, pour l'injure que cela jette à la face des choses, mais moins pourtant que par un penchant à créer, à aimer, qui n'avait plus d'issue justement que dans une certaine douleur infligée aux êtres et aux choses et par laquelle, sans qu'il le sût sans doute, il redevenait le complice, le semblable, le frère des choses et des êtres* »... (Le lecteur appréciera). Ces pointes aussi contre les gouvernements et les sociétés, contre la religion et le clergé, enfin cette association d'hommes réunis par le hasard qui, naguère ennemis, redécouvrent au sein de la nature le sens de la fraternité humaine, idéal de toute pensée fondée sur l'athéisme.

La métaphysique de Bunuel est une métaphysique de l'ambiguïté, de la complexité, mais cette complexité trouvera la matière idéale de son expression dans ce qui lui est le plus opposé, la certitude béate des bourgeois, des cléricaux (*Susana, El, La Vie Criminelle d'Archibald de la Cruz*) ou des anarcho-athéistes (*L'âge d'Or, Cela s'appelle l'Aurore, La Mort en ce Jardin*). La trahison à la lettre du roman s'accompagne d'une trahison de l'esprit, c'est-à-dire d'une « démythification ». Les valeurs prônées dans le livre sont ici démolies. Elles sont le reflet d'une certaine partialité devant les événements, et le but de l'œuvre bunuelienne c'est la recherche d'une plus grande vérité, d'un absolu qui, aussitôt atteint, se trouve détruit par là même. Un événement n'a jamais une signification que l'esprit humain puisse concevoir : *El* en est la vivante confirmation, il n'est pas une seule scène du film dont nous puissions préciser la portée sans nous tromper, et si nous formulons une opinion, à coup sûr, le fait suivant la rendra contradictoire. La vérité chez Bunuel, c'est la juxtaposition d'une opinion et de son contraire, d'une action et de son contraire, d'une pensée et de son contraire, d'une attitude et de son contraire.

La Mort en ce Jardin est de la même veine : il n'y a là aucune critique sociale, *la critique est impossible* dans cette œuvre où chaque plan nous ordonne : « Ne jugez pas, car vous

n'en avez pas la possibilité, donc le droit » ; les gouvernants de Cuchazo sont à la fois des dictateurs et des faibles, des assassins et des lâches, et n'ont-ils pas raison d'interdire toute prospection privée ? La prospection étatisée ferait la fortune des indigènes, plus estimables que ces arrivistes qui n'ont d'autre ambition que de s'en mettre plein les poches avant de repartir chez eux. Quelle scène étonnante que celle où le peloton des tirailleurs charge l'inoffensive masse des pleutres ouvriers et se déplace pour laisser passer le plus dangereux de ses ennemis, Chark ! Castin, ce médiocre, épris d'une putain et qui passe tout son temps à l'église n'a rien à envier en complexité à ses compagnons, Djinn ou Tito Jonco, amateurs de double-jeu ; quant au padre Fernandez, son personnage évoque moins Breton, Sade, Artaud... ou Claudel que Bernanos. Cet espagnol qui passa dix ans de sa vie chez les Jésuites est profondément attentif au fait religieux, mais il n'admet pas l'idée d'une Providence. Notre curé, chaque fois qu'il se met à prédire l'avenir ou à donner sa parole, se trouve être démenti par les faits. Mais Bunuel se plaît surtout à nous montrer l'incompatibilité entre le divin et l'humain. Le premier devoir d'un chrétien est d'aider ses semblables et de les sauver de la mort ; comme aucune herbe de la jungle ne peut brûler, le prêtre se résout à déchirer quelques feuillets de son missel, alors que son premier devoir de prêtre est de respecter le livre sacré. Le boa ayant été dévoré par les fourmis, il remet tranquillement les pages arrachées à leur place. Mais il donne le ciboire à ceux qui ont soif. Le Padre semble agir comme tout bon chrétien devrait le faire mais sa conduite le met en contradiction avec la théorie qu'il professe. Pensez à cette scène où il essaie de convaincre Castin de se livrer à la police. Castin lui répond : « *C'est un innocent qui se livrerait.* » Quelques minutes plus tard, il est obligé de faire croire aux villageois qui pénètrent dans la maison de Djinn que c'est lui qui avait recours aux soins de la prostituée. « *Il aura compris ce que c'est d'être innocent et de se faire passer pour coupable* », lance Djinn. Quant au vieux mythe de la fraternité humaine loin du monde social, il se montre encore plus ambigu : Castin, Djinn, Maria, Chark et le Padre ne sont unis que parce que leur union est leur seule chance de survie : ce n'est qu'une plaisanterie, le massacre final et les dissensions après la découverte de l'avion, en sont la preuve. Mais pourquoi Chark revient-il sur ses pas pour apporter de quoi manger à ses compagnons affamés ? Il aurait pu les laisser pour toujours sans que cela lui en coûte.

L'insolite n'est qu'une forme subtile de l'ambiguïté, tous deux sont les prolongements d'une même origine, les composants de l'univers bunuelien : l'homme ne peut connaître la vérité car elle dépasse toujours son entendement. L'ambiguïté, la dualité comme l'insolite, l'extraordinaire sont par définition ce que nous subissons sans parvenir à l'expliquer. Le surréalisme n'a fait que s'ajouter aux influences bourgeoises et jésuites qui marquèrent les jeunes années de Bunuel, il a attiré son attention sur les choses de ce monde qui dépassaient les limites du rationnel, jusqu'à le pousser à conclure qu'il n'en est pas d'autres. Cette attitude d'esthète devient chez Bunuel et chez lui seul, une vision du monde, en tous points adaptée à la réalité qui la justifie : *Les Hurdes* est l'exemple le plus typique de ce néo-réalisme surréaliste. L'amour du bizarre n'est pas une attitude esthétique, mais la démarche naturelle à la connaissance du monde et à l'appréciation généreuse de ce qu'il contient. « *Je trouve qu'il n'y a pas de meilleur moyen d'expression que le cinéma pour nous montrer une réalité que nous ne touchons pas du doigt tous les jours.* »

Cet univers n'a rien de gai ni de flatteur. Mais le pessimisme n'est pas de parti pris, Buñuel aime ses semblables comme tous les grands cinéastes : son amertume est liée à son impartialité totale qui l'oblige à accepter une idée tragique du monde. A François Truffaut qui, très justement lui dit : « *Vous aimez troubler au point que l'on pourrait presque vous dire que vous faites des films comme Gide des livres : pour inquiéter,* » il répond : « *Je m'efforce de ne rien faire d'indigne ni de rassurant. Il ne faut pas faire croire aux gens que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. Il n'est pas nécessaire de tout casser et de faire des films subversifs mais j'aimerais mieux* Pain, Amour et Fantaisie *avec un peu moins de fantaisie, un peu moins d'optimisme.* » Le tempérament de Buñuel est marqué par une

honnêteté fondamentale. Il reconnaît la supériorité de l'édifice matériel sur l'âme de l'homme, mais, plutôt que de s'en réjouir, il pousse un cri d'angoisse Le coq final dans *El Bruto* n'est-il pas le vivant symbole d'un univers qui nous est étranger ? Le thème de l'animal qu'on retrouve dans *El Bruto* comme dans *La Mort en ce jardin* (l'étonnante faune dans la jungle, le boa, le chat, l'avion, etc.) et tous les autres films mexicains et français, se charge d'une signification terrible. L'animal, être sans âme qui se promène à travers les événements et les choses de l'univers sans rien y comprendre, voilà qui rappelle singulièrement les contradictions de notre propre existence. Pessimiste, d'ailleurs, Bunuel ne l'est pas entièrement : le danger c'est de vouloir ignorer notre propre insuffisance, de la pallier d'une théorie confortable, œuvre de *l'intellect*, sur laquelle nous nous reposons; face à cette hypocrisie, il propose la reconnaissance de notre propre état et fonde sur notre faiblesse même notre grandeur; il faut savoir vivre notre vie, la construire sur le fait *sensible*.

Luc MOULLET.

Au temps des casques à pointe

DER UNDERTAN (POUR LE ROI DE PRUSSE), film allemand de WOLFGANG STAUDTE. *Scénario :* Fritz et Wolfgang Staudte, d'après le roman de Heinrich Mann. *Images* : Robert Baberske. *Musique :* Horst Hanns Sieber. *Décors* : Erich Sander et Karl Schneider. *Interprétation :* Werner Peters, Gertrud Bergmann, Carola Braunbach, Emmi Burg, Renate Fischer. *Production :* Defa, 1951.

Wolfgang Staudte est connu en France comme l'auteur du premier grand film allemand d'après guerre, *Die Mörder sind unter uns* (*Les Assassins sont parmi nous*), tourné dans les ruines de Berlin pour la D.E.F.A. en 1946. Depuis cette époque, la difficulté des échanges culturels et commerciaux, avec la République Démocratique Allemande, ne nous a pas permis de voir en leur temps *Die Seltsamen Abenteuer des Hernn Fridolin* (*Les Etranges Aventures de M. Fridolin B...*, 1948), *Rotation* (1949) et *Der Untertan* (*Le Sujet*, 1951). Les deux derniers ont été présentés cet hiver à la cinémathèque au cours du Festival du Film allemand, ce qui a réparé partiellement une grande injustice. Il est inconcevable, en effet, que le public français puisse être privé de l'œuvre la plus significative du cinéma allemand contemporain. C'est pourquoi la sortie commerciale, avec cinq ans de retard, de *Der Untertan*, baptisé *Pour le Roi de Prusse*, peut être considérée comme un événement important.

Staudte s'est inspiré d'un roman d'Heinrich Mann, interdit à la veille de la guerre de 1914 et publié seulement après la défaite de l'Empire. *Le Sujet* ne formait d'ailleurs que la première partie d'une trilogie littéraire, qui comprend ensuite *Les Pauvres* et *Les Chefs*, où la société allemande de 1871 à 1914 était impitoyablement démontée et dénoncée (à ce propos, il faut rappeler que le roman d'Heinrich Mann *Professor Unrat*, publié en 1904 et dont Sternberg a tiré *l'Ange Bleu*, était, en réalité, un pamphlet dirigé contre la bourgeoisie wilhelminienne).

Dans *Le Sujet*, Staudte a trouvé la matière d'une œuvre centrée, comme ses précédentes, sur des individus s'expliquant par l'époque dans laquelle ils vivent et expliquant, en même temps, leur époque. Staudte est un chroniqueur et un témoin. *Les Assassins sont parmi nous* l'avait prouvé qui montrait le désarroi d'un médecin militaire allemand cherchant à se délivrer de sa propre culpabilité par un transfert sur les autorités supérieures. Etat d'esprit de toute l'Allemagne en 1946. *Rotation*, en retraçant au jour le jour la vie d'un ménage d'ouvriers apolitiques, chômeurs en 1933, n'aspirant qu'à l'ordre et au travail et entraînés comme des millions d'autres dans l'engrenage nazi jusqu'à la catastrophe de 1945, est le seul film allemand depuis dix ans qui ait su expliquer *humainement* un phénomène historique capital. Il semble que Staudte ait effectué progressivement une remontée dans le passé : les suites du nazisme ; le nazisme ; l'impérialisme. En s'éloignant dans le temps, il a retracé ainsi toute l'histoire de l'Allemagne depuis 1871, date à laquelle la

victoire sur la France assurait définitivement l'unité de l'Empire de Guillaume I[er], ex-roi de Prusse. En reprenant ses films dans l'ordre chronologique des événements qu'ils retracent, on peut ainsi constater chez Staudte une remarquable continuité d'inspiration idéologique et d'exigence artistique qui fait de lui l'unique *auteur* du cinéma allemand.

Le Sujet reprend les principaux épisodes du roman d'Heinrich Mann en les portant vers un ton satirique que le modèle n'avait pas réussi, la plupart du temps, à atteindre. Didier Hessling, fils d'un fabricant de papier, a été élevé dans les « bons principes » et le respect de l'autorité supérieure. Parvenu à l'âge d'homme au moment de l'accession au pouvoir de Guillaume II, il se met au service des idées nouvelles et commence une carrière de citoyen fidèle au nouvel Empereur. Cette carrière était surtout prétexte, chez le romancier, à de minutieuses descriptions des tripotages électoraux des petites villes provinciales occupées à laver leur linge sale en famille. On y retrouvait l'influence de Zola. Staudte a retenu de Didier Hessling le trait qui le rend exemplaire et en fait un symbole de sa classe. Poltron, bête, gueulard, ambitieux, raciste et nationaliste comme l'étaient en France à la même Belle Epoque les fidèles de Déroulède, Didier Hessling, *sujet* de l'Empereur, s'identifie à son maître au point de s'imaginer en être, en maintes circonstances, le porte-parole. Si les hobereaux prussiens ont conduit l'Allemagne de Guillaume II aux poussées expansionnistes et à la guerre mondiale, la bourgeoisie industrielle a plus encore, dans ce destin, sa part de responsabilité. C'est ce que Staudte montre en une suite de caricatures dont la verve étonnante et cruelle rappelle celle des dessins de Georges Crosz. Verve qui ne recule pas devant la vulgarité lorsque le déchaînement est nécessaire : le jour de son mariage, Didier montre à ses invités la dernière production « nationale » de ses usines : du papier hygiénique appelé « Puissance du Monde » et sur lequel sont imprimés des slogans patriotiques (cette scène ne figure pas dans le livre). Ce même bourgeois prêt à toutes les bassesses pour servir les puissants et persuadé de sa mission, déclare à sa femme dans le lit nuptial : « *Avant de passer à l'acte proprement dit, élevons nos pensées vers Sa Majesté, notre très gracieux Empereur* », et interrompt son voyage de noces pour courir à Rome applaudir et « protéger » le souverain en visite officielle. Ce qui lui permet de se couvrir de ridicule en démasquant un faux terroriste tandis que sa femme est dévalisée.

Le seul défaut du film est son manque d'unité dans l'expression satirique. La dernière partie glisse vers un burlesque plus anodin ; les personnages deviennent des Dubout et l'inauguration du monument à l'Empereur, couronnement de cette énorme farce tragique sous l'orage et la pluie, fait trop penser à René Clair. Toutefois, la séquence finale retrouve la cruauté précédente. Après la guerre, il ne reste de la petite ville que la statue de l'Empereur au milieu des ruines. De ces ruines, on sait très bien alors qui est responsable.

Ces faiblesses ne nuisent pas au grand intérêt de l'œuvre. Le découpage est nerveux, la mise en scène habile, la peinture sociale exempte de ce didactisme qui gâte fâcheusement les films d'un réalisateur officiel comme Slatan Dudow (1). Avec *Le Sujet*, Staudte a brossé un tableau lucide et anti-romanesque de l'Allemagne au temps des casques à pointe : les jeunes filles bien élevées pianotent la *Prière d'une Vierge* et se laissent séduire par le premier beau parleur venu ; l'hypocrisie morale, les sociétés d'étudiants et d'anciens soldats se saoulant en chœur vont de pair avec la laideur et la prétention des architectures bismarckiennes et le culte du chef. Les intentions sont claires : flétrir le nationalisme et ses dangers. La leçon, pour Staudte, reste actuelle. Il a réussi ce que Kaütner vient de rater avec le *Capitaine de Köpenick* pour s'être prudemment contenté de regarder la même époque par le petit bout de la lorgnette.

Et maintenant, quand verrons-nous *Rotation ?*

Jacques SICLIER.

(1) Les conditions de travail de Staudte en Allemagne Orientale semblent assez difficiles. La réalisation de *Mère Courage* a été interrompue à la suite d'un désaccord avec Bertold Brecht. *Ciske de Rat* (1955) production germano-hollandaise, est un film purement commercial, sans liaison véritable avec les préoccupations habituelles de Staudte.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir
★★★ à voir absolument
Case vide : abstention.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Pierre Kast	Claude Mauriac	Eric Rohmer	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Elena et les hommes (J. Renoir)......	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★	★★★
La Mort en ce Jardin (L. Bunuel)	★★	★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	★	★★	★
En effeuillant la Marguerite (M. Allégret)	●	★	●	★★	★					●
Pour le Roi de Prusse (W. Staudte)....	★★		★★	★	★★	★★				
Un petit Carrousel de fête (Z. Fabri) ..	★★★	★★	★★★	★	★★	★★★	★	★	★★	★★
Trapèze (Carol Reed)................	●				●	●		●	●	●
L'Homme au complet gris (N. Johnson) ..	★	★	★	●				●	●	★★
Picnic (J. Logan).................	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★
Attaque (R. Aldrich)	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★	★★	★★★	★★★
L'Homme qui en savait trop (A. Hitchcock)	★★	★★	★★★	★★★	★★	●	★	★★★	★★★	★★
Invitation à la danse (G. Kelly)........	★★	★		★★★	★★	★★★		★★		
La Croisée des destins (G. Cukor)......		★★	★		★★			★★	★	●
Rock and Roll (F. F. Sears)		●					●	●	●	●
Amis pour la vie (F. Rossi)...........		★★	★★		●	●			★★	
L'Impudique (P. Dunne)..............					★★			●	★	●

Sachez que :

Alexandre Astruc, Louis Chauvet, Jean Domarchi, Claude de Givray, Alex Joffé, André Lang, Louis Marcorelles, Gene Moskowicz, Alain Resnais, France Roche, Georges Sadoul, Jean-Louis Tallenay et Mario Verdone vous recommandent chaudement **Attaque**, de Robert Aldrich.

LETTRE DE NEW YORK

Par Herman G. Weinberg

LA VIE PASSIONNEE DE VINCENT VAN GOGH

Nous avons pu voir dernièrement *La Vie Passionnée de Vincent Van Gogh,* biographie du peintre d'après le livre d'Irving Stone porté à l'écran par Vincente Minnelli. Filmer une vie authentique de ce peintre torturé, l'un des plus grands de notre temps et aussi l'un des hommes les plus implacablement honnêtes, n'était pas chose facile. Sans doute la lutte de Van Gogh contre lui-même, la poursuite de son propre démon, sont dramatiques. Cette lutte spirituelle de l'homme avec lui-même est en fait le seul grand thème dans toute œuvre d'art : plus l'artiste sort victorieux de cette lutte, plus la valeur de l'œuvre d'art qui en résulte est grande.

L'histoire de la peinture est riche de ces glorieuses victoires de l'homme sur lui-même, comme celle remportée par Van Gogh; mais la brève histoire du cinéma en compte très peu, ce qui s'explique peut-être par sa jeunesse. Quoi qu'il en soit, Vincente Minnelli n'est pas de ces valeureux vainqueurs, tout en ayant bien rendu la portée de la biographie de Van Gogh, romancée par Irving Stone.

En Kirk Douglas, Minnelli a trouvé un acteur intelligent dont la ressemblance avec le peintre hollandais est satisfaisante. Les grands moments de la vie de Van Gogh sont respectueusement évoqués, de sa carrière avortée d'évangéliste dans le pauvre district minier de Borinage à son suicide à l'âge de trente ans. Dans l'intervalle, la continuité est assurée par la correspondance de Van Gogh avec son frère Theo, excellent stratagème qui permet de tirer le meilleur parti des effusions étrangement touchantes du peintre. La rencontre de Van Gogh avec Gauguin (assez mal interprété par Anthony Quinn) est bien venue, mais ses rencontres avec d'autres peintres comme Seurat, Picasso, etc., ne sont traitées que pour acquit. Il n'est fait que mention de Cézanne et Toulouse-Lautrec, et qu'allusion aux diverses influences, telle celle de l'art japonais que l'on découvrait à l'époque, qui amenèrent à son insu Van Gogh à peindre d'une manière si frappante et originale.

Privé d'amour, incapable de vendre ses toiles, au plus mal avec son père, incompris (sauf par son frère Theo), se disputant violemment même avec Gauguin qu'il adorait, rejeté par la prostituée avec laquelle il tenta de se donner un semblant de « respectabilité conjugale », sujet à des accès d'hystérie qui le firent se trancher une oreille, doutant toujours de lui-même, rien d'étonnant à ce qu'un jour Van Gogh décida de mettre fin à cette existence qui devait lui être devenue intolérable.

Tout cela, le film nous le montre un peu schématiquement, si bien que nous ne saisissons pas toujours les *raisons* d'agir de Van Gogh, mais par les extraits de sa correspondance, nous arrivons à percer la complexité du personnage.

A mon avis, Minnelli a laissé dans son film une trop petite place à l'œuvre de Van Gogh : le spectateur a intérêt à la connaître déjà, car ce n'est pas *La Vie Passionnée de Van Gogh* qui permettra au novice de se faire une idée précise de sa peinture. Cette réserve faite, il faut reconnaître que Minnelli et son scénariste Norman Corwin ont fait un travail honnête en réussissant à concilier une telle entreprise avec les impératifs du « box office », ce qui est un véritable tour de force.

ATTAQUE

Mais les deux meilleurs films américains du moment sont *Attaque* et *Storm Center,* avant tout parce qu'ils prennent pour sujet des thèmes neufs et apportent un peu d'air frais dans l'atmosphère étouffante de Hollywood.

Le premier a pour auteur Robert Aldrich et est tiré de la pièce *Fragile Fox* qui expose le cas d'un officier dont la lâcheté le pousse à sacrifier ses hommes pour préserver sa sécurité personnelle. A Washington, le Pentagone refusa d'accorder son aide pour le tournage de ce film et, après l'avoir vu, fit savoir qu'il était « *indigne de la conduite de l'Armée au combat, ne traitant que de faiblesse, lâcheté et meurtre.* » Le Congressiste Price, de l'Illinois, répliqua qu'il s'agissait d' « *une honteuse tentative pour faire interdire le film par la censure. Si le Pentagone refuse de changer de conduite, j'espère que le peuple américain ne laissera pas les responsables de cette injustice poursuivre leur tentative de présenter toutes les phases de la vie militaire au travers d'un filtre rose.* » Le film dépeint d'ailleurs aussi l'héroïsme des autres officiers et des hommes au combat et ne mérite donc aucunement l'anathème du Pentagone.

Il a été écrit et mis en scène sans le moindre compromis, est très bien joué et merveilleu-

sement photographié, fait grande impression sur le public. *Malgré les objections* du Pentagone, il a pu être réalisé et je me demande dans combien d'autres pays au monde cela aurait pu être possible.

STORM CENTER

Et il y a pourtant beaucoup de ligues puissantes aux Etats-Unis, comme la Ligue Catholique de Décence qui s'est attaquée à *Storm Center*, film traitant de l'interdiction des livres. Première mise en scène du scénariste Daniel Taradash, *Storm Center* montre les tristes conséquences qu'entraîne dans une petite ville américaine l'exclusion de la bibliothèque locale d'un livre sur le Communisme à laquelle s'oppose la bibliothécaire qui considère l'interdiction des livres comme des séquelles de l'Hitlérisme, de l'Inquisition, etc... La haine et l'hystérie qu'allument cette petite étincelle sont bien rendues, encore que le stratagème par lequel toute la bibliothèque flambe semble avoir été cherché un peu loin, un enfant, troublé par la haine des honnêtes citoyens envers l'obstinée bibliothécaire, allume l'incendie dans une crise de délire hystérique. Mais ce n'est pas plus étonnant que ces histoires d'enfants nazis ou communistes dénonçant leurs parents soupçonnés de s'écarter de la ligne du Parti. Et si le spectacle de l'autodafé de tous les grands classiques du monde pouvait faire réfléchir le public, cette scène serait en définitive la meilleure. Le film se termine lorsque le Conseil Municipal demande à la bibliothécaire de reconstruire sa bibliothèque, ce qu'elle accepte de faire en jurant que « *la prochaine fois que quelqu'un voudra bannir un livre de cette bibliothèque, il faudra d'abord qu'il me tue !* » Bette Davis interprète la bibliothécaire avec son talent habituel.

La Ligue Catholique de Décence voudrait elle-même bannir ce film qu'elle taxe de « *spécieux* » et de « *subversif* » : n'est-ce pas le plus grand compliment qu'on puisse lui faire, puisque la Ligue publie un Index des films qu'elle interdit et que régulièrement cette liste est celle des *meilleurs films jamais réalisés* ? Si *Storm Center* se trouve dans la prochaine édition, il y sera en bonne compagnie.

THE KILLING, U.F.O. ET LE ROI ET MOI

Je voudrais encore signaler, parmi les productions récentes un petit mélodrame de Stanley Kubrick, *The Killing*, sorte de *Rififi chez les Hommes* américain, sans le lyrisme de Dassin mais révélant chez son jeune auteur un réel talent, et un *semi-documentaire*, *U.F.O. (Unidentified Flying Objects)* faisant le point sur la question des soucoupes volantes. Frank Scully, journaliste américain, prétend qu'il y a trois ans, il vit des films sur les soucoupes volantes tournés en Californie par l'Air Force et qui ôtent toute valeur à *U.F.O.* Mais ne parlait-on pas déjà de « mystérieux objets volants » quinze cents ans avant Jésus Christ : « *Qu'est ceci qui vole comme un nuage ?* » (Isaï, 60-8).

Le Roi et Moi, enfin, fait brillamment la preuve des possibilités du Cinéma-Scope 55, qui accroît considérablement la netteté du procédé ; si vous ne réclamez rien de plus qu'une honnête transposition, à l'écran d'un succès de la scène, vous serez satisfaits.

Herman G. WEINBERG.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)

R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : **250** Frs (Etranger : **300** Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française ..**	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger ....**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

BIOFILMOGRAPHIE DE ROBERT ALDRICH

établie par Charles Bitsch

Robert Aldrich est né le 9 août 1918 à Evanston (Rhode-Island). A la fin de ses études à l'école Moses Brown (Providence, R.I.), ses parents Edward et Lora Lawson Aldrich l'orientent vers le monde des affaires, car dans sa famille il y a déjà beaucoup de commerçants et d'industriels, ainsi que quelques hommes politiques : son grand-père, Nelson W. Aldrich fut pendant près de trente ans sénateur de l'Etat de Rhode-Island et l'un de ses oncles, Winthrop W. Aldrich, est actuellement ambassadeur des Etats-Unis à la cour d'Angleterre. On l'envoie donc étudier les sciences économiques à l'Université de Virginie. C'est là qu'il entre pour la première fois en contact avec le monde du spectacle : président du « German Club » de l'Université, il est chargé d'engager les artistes venant aux réunions du Club.

En 1941, l'année même où il obtient son diplôme de fin d'études, le 21 mai, il épouse à Greensboro (Caroline du Nord) Harriet Foster, de Warwick Neck (R.I.) et part immédiatement pour Hollywood. Il entre à la R.K.O. comme stagiaire au service « Production », passe au service « Découpage » et continue à monter en grade : troisième, second, premier assistant metteur en scène.

Après trois ans à la R.K.O., il reprend sa liberté et est premier assistant, à titre indépendant, de Leslie Fenton, Mervyn Le Roy, Jean Renoir (*The Southerner*, 1945), William A. Wellman (*The Story of G.I. Joe*, 1946), Fred Zinneman, Albert Lewin (*The Private Affairs of Bel Ami*, 1947), Robert Rossen (*Body and Soul*, 1947), Lewis Milestone (*Arch of Triumph*, 1948 et *The Red Poney*, 1949), Richard Fleischer (*So this is New York*, 1948), Abraham Polonsky (*Force of Evil*, 1948), Richard Wallace (*A Kiss for Corliss*, 1949), Ted Tetzlaf (*The White Tower*, 1950), Irving Reis (*Of Men and Music*, 1950 et *New Mexico*, 1951), Joseph Losey (*M* et *The Prowler*, 1951). Il mène parallèlement une activité d'assistant-scénariste pour les « Enterprise Studios » et de directeur de production (*Wen I grow up*, 1951, United Artists).

En 1951, il est producteur associé de Harold Hecht pour *Ten Tall Men* et, l'année suivante, pour *The First Time*. Il écrit aussi un scénario, *The Gamma People*, dont l'Angleterre achète les droits. Toujours en 1952, il est assistant metteur en scène de Charles Lamont (*Abbott and Costello meet Captain Kidd*) et de Charles Chaplin (*Limelight*).

En 1953, le producer Marion Parsonnet lui fait faire ses débuts de metteur en scène à la Télévision en lui donnant à réaliser pour la N.B.C. 17 films de la série *The Doctor* (Aldrich écrit d'ailleurs les scénarios de trois d'entre eux). Il tourne encore 4 films de la série *China Smith* avec Dan Duryea avant d'être remarqué par la M.G.M. qui lui confie la mise en scène de *The Big Leaguer*.

1953. — THE BIG LEAGUER (M.G.M.).
Sc. : Herbert Baker, John McNulty et Louis Morheim.
Ph. : William Mellor.
Mont. : Ben Lewis.
Int. : Edward G. Robinson, Vera Ellen, Jeff Richards, Richard Jaeckel, William Campbell, Carl Hubbell, Paul Langton, Lalo Rios, Bill Crandall, Frank Ferguson, John McKee, Mario Siletti, Al Campanis, Bob Trocolor, Tony Ravish.
Prod. : Mathew Rapf.

1954. — WORLD FOR RANSOM (ALERTE A SINGAPOUR) (Allied Artists).
Sc. : Lindsay Hardy.
Ph. : Joseph Biroc.
Mus. : Frank Devol.
Déc. : Ted Offenbecker.
Mont. : Michael Luciano.
Int. : Dan Duryea, Gene Lockhart, Patric Knowles, Reginald Denny, Nigel Bruce, Marian Carr, Arthur Shields, Douglas Dumbrille, Lou Nova.
Prod. : Robert Aldrich et Bernard Tabakin.
Dist. : Columbia.

1954. — APACHE (BRONCO APACHE) (Hecht-Lancaster) Technicolor.
Sc. : James R. Webb d'après le roman *Broncho Apache*, de Paul I. Wellman.
Ph. : Ernest Laszlo.
Mus. : David Raskin.
Déc. : Joseph Kish.
Mont. : Alan Crosland Jr.
Int. : Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntire, Charles Buchinsky, John Delmer, Paul Guilfoyle, Ian Macdonald, Walter Sande.
Prod. : Harold Hecht.
Dist. : Artistes Associés.

1954. — VERA CRUZ (VERA CRUZ) (Hecht-Lancaster) Technicolor et SuperScope.
Sc. : Roland Kibbee et James R. Webb d'après un roman de Borden Chase.
Ph. : Ernest Laszlo.
Mus. : Hugo Friedhofer.
Mont. : Alan Crosland Jr.
Int. : Gary Cooper, Burt Lancaster, Denise Darcel, César Romero, George McReady, Ernest Borgnine, Sarita Montiel, Jack Lambert, M. Ankrum.
Prod. : Harold Hecht.
Dist. : Artistes Associés.

1955. — KISS ME DEADLY (EN QUATRIÈME VITESSE) (Parklane Pictures - Victor Saville).
Sc. : A. I. Bezzerides, d'après le roman de Mickey Spillane.
Ph. : Ernest Laszlo.
Mus. : Frank Devol.
Déc. : Howard Bristol.
Mont. : Michael Luciano.
Int. : Ralph Meeker, Marian Carr, Maxine Cooper, Cloris Leachman, Gaby Rodgers, Albert Dekker, Paul Stewart, Juano Hernandez, Wesley Addy, Nick Dennis, Jack Lambert, Jack Elam, Jerry Zineman, Leigh Snowden, Perey Helton, Madi Comfort.
Prod. : Robert Aldrich.
Dist. : Artistes Associés.

1955. — THE BIG KNIFE (LE GRAND COUTEAU) (The Associates and Aldrich).
Sc. : James Poe d'après la pièce de Clifford Odets.
Ph. : Ernest Laszlo.
Mus. : Frank Devol.
Déc. : Edward G. Boyle.
Mont. : Michael Luciano.
Int. : Jack Palance, Ida Lupino, Wendell Corey, Jean Hagen, Shelley Winters, Rod Steiger, Ilka Chase, Everett Sloane, Wesley Addy, Paul Langton, Nick Dennis, Bill Walker, Mike Winkelman.
Dir. de prod. : Jack R. Berne.
Dist. : Artistes Associés.

1955. — AUTUMN LEAVES (FEUILLES D'AUTOMNE) (Columbia).
Sc. : Jack Jevne, Lewis Meltzer et Robert Blees.
Ph. : Charles Lang Jr.
Mus. : Hans Slater.
Dir. mus. : Morris Stoloff.
Chanson : Jacques Prévert et Joseph Kosma.
Déc. : Eli Benneche.
Mont. : Michael Luciano.
Int. : Joan Crawford, Cliff Robertson, Vera Miles, Lorne Greene, Ruth Donnelly, Shepperd Strudwick, Selmer Jackson, Maxine Cooper, Minta Durfee, Marjorie Bennett.
Prod. : William Gœtz.

1956. — ATTACK (ATTAQUE) (The Associates and Aldrich).
Sc. : James Poe, d'après la pièce de Norman Brooks *Fragile Fox*.
Ph. : Joseph Biroc.
Mus. : Frank Devol.
Déc. : Glen L. Daniels.
Mont. : Michael Luciano.
Int. : Jack Palance, Eddie Albert, Lee Marvin, Robert Strauss, Richard Jaeckel, Buddy Ebsen, William Smithers, Jon Shepodd, Jimmy Goodwin, Steven Geray, Peter van Eyck, Louis Mercier, Strother Martin.
Dir. de prod. : Jack R. Berne.
Dist. : Artistes Associés.

1956. — THE RIDE BACK (The Associates and Aldrich).
Mise en scène : *Allen Miner.*
Sc. : *Anthony Ellis.*
Ph. : *Joseph Biroc.*
Mont. : *Michael Luciano.*
Int. : *Anthony Quinn, William Conrad, Lita Milan, Victor Millan, George Trevino, Hope et Ellen Schwartz.*
Dir. de prod. : *Jack R. Berne.*
Prod. : *William Conrad.*
Dist. : *Artistes Associés.*

1956. — GARMENT CENTER (Columbia).
Sc. : Harry Kleiner.
Ph. : Charles Lang Jr.
Int. : Lee J. Gobb, Robert Loggia, Elaine Stritch.
Prod. : Harry Kleiner.

PROJETS

Aldrich mettra en scène ou produira pour le compte de *The Associates and Aldrich* : 310 YUMA, TYRANNY (*Sc.* : A. I. Bezzerides), POMEROY (*Sc.* : Herbert Baker), A MACHINE FOR CHUPAROSA, KINDERSPIEL, CANDIDATE FOR PRESIDENT.

Principaux textes parus sur Robert Aldrich

1° DANS LES CAHIERS DU CINEMA :

N° 45 : Petits poissons deviendront grands (*Apache*), par Claude Chabrol.
N° 48 : Le derby des psaumes (*Vera Cruz*), par François Truffaut.
N° 50 : Les premiers pas (*World for Ransom*), par Philippe Demonsablon.
N° 51 : Le Festival de Venise 1955 (*The Big Knife*), par François Truffaut.
Surmultipliée (*Kiss me Deadly*), par Charles Bitsch.
N° 53 : La Photo du Mois, par François Truffaut.
La quatrième vitesse (*The Big Knife*), par Jean-José Richer.
N° 54 : Notes sur une révolution, par Jacques Rivette.
Evolution du western, par André Bazin.
Evolution du film policier, par Claude Chabrol.
Dictionnaire des réalisateurs américains contemporains.
N° 61 : Petit Journal du Cinéma, par G. Moskowitz et R. Lachenay.

2° AILLEURS :

AMERICA, n° 92 : *Sex and violence justified*, par Robert Aldrich.
ARTS, n° 534 : *Kiss me deadly*, par François Truffaut.

France-Observateur, n° 280 : *Kiss me deadly*, par Jacques Doniol-Valcroze.
Arts, n° 538 : *Le cinéma américain renaît*, par Jacques Rivette.
Positif, n°s 14-15 : Notes sur *Branco Apache* et *Vera Cruz*, par Roger Tailleur.
France-Observateur, n° 289 : *The Big Knife*, par Jacques Doniol-Valcroze.
Arts, n° 544 : *The Big Knife*, par François Truffaut.
Les Lettres Françaises, n° 596 : *The Big Knife*, par Simone Dubreuilh.
Radio-Cinéma-Télévision, n° 308 : Robert Aldrich, par André Bazin.
Cinéma 56, n° 8 : Un artiste intègre, par George M. Fenin.
Arts, n° 555 : Robert Aldrich va-t-il acheter Hollywood? par Jean Domarchi.
The New-York Times, 19 fév. 1956 : About *Fragile Fox* and Robert Aldrich.
Les Temps Modernes, n° 122 : *Bronco Apache* par Raymond Borde.
Les Lettres Françaises, n° 613 : Robert Aldrich (*Fragile Fox*).
Télé-Ciné, n°s 55-56 : Sur trois films de Robert Aldrich, par Gilbert Salachas.
Arts, n° 572 : Hollywood conquis par les Indépendants, par Jack Trivett.
Les Temps Modernes, n° 124 : Un cinéaste non conformiste, par Raymond Borde.
Positif, n° 16 : Avènement de Robert Aldrich, par Roger Tailleur.
Arts, n° 575 : Robert Aldrich à Paris, par Gene Moskowitz.
Arts, n° 577 : A Berlin, les Américains raflent tout (*Autumn Leaves*).
Arts, n° 584 : Le Festival de Venise (*Attack*), par François Truffaut.
Arts, n° 585 : Venise après la bataille, par François Truffaut.
Arts, n° 588 : *Attack*, par François Truffaut.
France-Observateur, 11 octobre 1956 : *Attaque*, par André Bazin.
Filmklub, n° 7 : Robert Aldrich, par Gilbert Mareschal et Jacques Rial.
Le Figaro Littéraire, n° 547 : Aldrich existe-t-il? (*Attack*), par Claude Mauriac.
Les Lettres Françaises, n° 641 : Attaques et contre-attaques (*Attack*) par Georges Sadoul.
Arts, n° 590 : Robert Aldrich vu par la critique italienne.
Télé-Ciné, n° 60 : *Attack*, par Jean Collet.
Attack, par Gilbert Salachas.
Bavardage avec R. Aldrich, par Gilbert Salachas.

LIVRES DE CINÉMA

Maurice-Robert Bataille *et* Claude Vieillot : CAMERAS SOUS LE SOLEIL

« *D'abord, le désert qu'est-ce que c'est ? Une toile de fond.* » C'est ainsi que Léon Gaumont dissuada Léon Poirier de tourner *L'Atlantide* en décors naturels. Feyder, comme on sait, reprit le projet, malgré les conseils de Pierre Benoit lui-même : « *Vous n'allez pas faire la sottise d'aller jusqu'au Hoggar. C'est au diable et d'un inconfortable ! Je vous assure qu'il y a des coins très bien dans la forêt de Fontainebleau. En outre il y a le restaurant Franchart à côté.* »

Depuis cette époque héroïque plus d'une centaine de films ont été réalisés en Afrique du Nord. Le livre de M.-R. Bataille et C. Veillot nous en donne la liste complète et retrace leur histoire d'une façon fort vivante et documentée. Un certain nombre d'entre eux, comme *L'Atlantide* déjà nommée, *Le Grand Jeu*, *La Bandera*, *Pépé Le Moko* ou encore *Othello* tourné en partie sur les remparts de Mogador ont joui d'une gloire durable. Mais, comme le font remarquer les auteurs, citant une phrase de Leprohon : « *On a cherché dans la réalité la confirmation des clichés les plus fréquents, sans se soucier de ce qui pouvait à côté, présenter plus de caractère ou plus d'originalité.* »

Quant aux films parlant arabe tournés au Maroc en 1946-47, ils n'obtinrent qu'un médiocre succès, concurrencés par les bandes importées des studios égyptiens. Seuls *La Septième Porte* et les *Noces de Sable* d'André Zwobada sont à inscrire à l'actif du cinéma chérifien. Les causes de cet échec sont complexes : mauvais financement, manque de talents (acteurs ou metteurs en scène) insuffisance de la musique, etc... D'après les auteurs un cinéma arabe en Afrique du Nord ne pourrait vivre qu'à la condition de « *s'attacher à penser arabe et non pas copier l'Occident, comme le font les Egyptiens, de traduire d'une manière personnelle des sujets universels.* » Nous souscrivons volontiers au jugement qu'ils portent en conclusion. « *Ce ne serait certes pas faire œuvre néfaste, mais au contraire œuvre d'intelligence et de progrès, que de choisir des scénarios sur le désir de culture, sur les méfaits du racisme, la lutte contre la faim, la maladie ou les éléments, l'évolution d'une famille, l'émancipation de la femme musulmane ou la synthèse des civilisations orientale et occidentale...* »

Le programme paraît à peu près au point : les négociations sont ouvertes. Il ne manque que les interlocuteurs.

Eric ROHMER.

FILMS SORTIS A PARIS DU 12 SEPTEMBRE AU 16 OCTOBRE

9 FILMS FRANÇAIS

La Châtelaine du Liban, film en CinemaScope et en Eastmancolor de Richard Pottier, avec Jean-Claude Pascal, Gianna Maria Canale, Jean Servais, Juliette Gréco. — Adaptation sur le thème espionnage atomique du roman de Pierre Benoît. Pas très explosif.

Elena et les Hommes. — Voir critique dans ce numéro, page 37.

Les Promesses Dangereuses, film de Jean Gourguet, avec Françoise Vatel, Jean-Paul Vignon, Rellys, Pierre-Jean Vaillard, Maria Candido, Andrex. — Gourguet poursuit avec toujours autant de mauvaise foi sa peinture de la *jeunesse française*. Le prochain sera sur le même sujet : dangereuse promesse.

Mannequins de Paris, film en Franscope et en Eastmancolor de André Hunebelle, avec Madeleine Robinson, Ivan Desny, Ghislaine Arsac, Jacqueline Pierreux, Fabienne, Marie-Hélène Arnaud. — Une belle œuvre d'André, le choseur sachant choser.

La Mort en ce Jardin. — Voir critique dans ce numéro, page 52.

Les Carottes sont Cuites, film de Robert Vernay, avec Jane Sourza, Raymond Souplex, Robert Murzeau, Robert Berri, Pauline Carton, Jeanne Fusier-Gir. — A l'eau et sans sel.

La Vie est Belle, film de Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Véronique Zuber, Colette Ricard, Noël Roquevert, Béatrice Arnac. — On l'espérait... Mais livrés à eux-mêmes, Thibault-Pierre font moins bien que Jean Boyer avec *Une Vie de Garçon*.

En effeuillant la Marguerite, film de Marc Allégret, avec Daniel Gélin, Brigitte Bardot, Robert Hirsch, Darry Cowl, Nadine Tallier, Jacques Daumesnil. — Nouvelle variation (plus rose que celle d'Astruc) sur le thème « A nous deux Paris ». Bon scénario de Vadim et bonne mise en scène de Marc Allégret. De plus c'est un amusant documentaire sur B.B.

Lorsque l'Enfant paraît, film en Eastmancolor de Michel Boisrond, avec Gaby Morlay, André Luguet, Brigitte Auber, Guy Bertil, Armande Navarre, Alta Riba. — Boisrond lui-même ne veut pas reconnaître cet enfant ; faisons-lui la charité de n'en point parler.

13 FILMS AMERICAINS

Hilda Crane (L'Impudique), film en CinemaScope et en Technicolor de Philip Dunne, avec Jean Simmons, Guy Madison, Jean-Pierre Aumont, Judith Evelyn, Evelyn Varden. — Philip Dunne étrenne nos écrans avec son troisième film : tant mieux pour lui, c'est le meilleur. Si les défauts l'emportent encore sur les qualités, les progrès sont indéniables, mais il faut espérer que Dunne choisira de ne plus s'asseoir entre deux chaises et que, s'il veut faire œuvre critique, il marque plus fermement ses positions.

The Court Jester (Le Bouffon du Roi), film en VistaVision et en Technicolor de Norman Panama et Melvin Frank, avec Danny Kaye, Glynis Johns, Basil Rathbonne, Angela Lansbury. — Frank, toujours coiffé de son panama, ne *fait rien pour rehausser le prestige* de Danny Kaye qui nous fit rire autrefois.

Pillars of the sky (Les Piliers du Ciel), film en CinemaScope et en Technicolor de George Marshall, avec Jeff Chandler, Dorothy Malone, Ward Bond, Lee Marvin. — L'évangélisation des Indiens est un thème neuf qui donne à ce western un ton fort agréable et inhabituel.

Frankenstein meets the Wolf Man (Frankenstein rencontre le Loup-Garou), film de Roy William Neill, avec Lon Chaney, Ilona Massey, Patric Knowles, Bela Lugosi. — Selon les amateurs du genre, on ne peut voir Frankenstein et le Loup-Garou sans une larme de regret et d'émotion.

Cockleshell Heroes (Commando dans la Gironde), film en CinemaScope et en Technicolor de Jose Ferrer, avec Jose Ferrer, Trevor Howard, Victor Maddern, Anthony Newley. — Une vieille baderne sera toujours une vieille baderne : celles de ce commando ne sont pas très girondes.

Trapèze, film en CinemaScope et en Technicolor de Carol Reed, avec Burt Lancaster, Gina Lollobrigida, Tony Curtis, Katy Jurado. — On s'en balance !

The Man in the Gray Flannel Suit (*L'Homme au Complet Gris*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Nunnally Johnson, avec Gregory Peck, Jennifer Jones, Fredrich March, Marisa Pavan. — Nous préférions Nunnally Johnson scénariste : il y avait ainsi une chance de voir un bon film fait par un metteur en scène.

Picnic. — Voir critique dans ce numéro, page 42.

Attack. — Voir critique dans ce numéro, page 51.

The Man who knew too much. — Voir critique dans ce numéro, page 40.

Invitation to the Dance. — Voir critique dans ce numéro, page 46.

Bhowani Junction (*La Croisée des Destins*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de George Cukor. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Tarantula, film de Jack Arnold, avec John Agar, Mara Corday, Leo G. Carroll, Nestor Paiva. — Une araignée géante, mais pas dans le plafond. Un peu trop raisonnable pour un film d'épouvante.

3 FILMS ANGLAIS

I am a Camera (*Une Fille comme ça...*), film de Henry Cornelius, avec Julie Harris, Laurence Harvey, Shelley Winters, Ron Randell. — I am a Camera but I am not a director. Un film comme ci... où Julie Harris fait penser à Carole Lombard.

Value for Money (*Fièvre Blonde*), film en VistaVision et en Technicolor de Ken Annakin, avec Diana Dors, John Gregson, Susan Stephen, Derek Farr. — En fait de température, Diana Dors est certainement hypothermique.

Escape Route (*La Route de la Mort*), film de Seymour Friedman et Peter Graham-Scott, avec Georges Raft, Sally Gray. — Le film de la mort : on n'en revient pas.

2 FILMS ALLEMANDS

Stärker als die Nacht (*Plus Fort que la Nuit*), film de Slatan Dudow, avec Wilhelm Koch-Hooge, Helga Goring, Kurt Olligmuller. — Laborieuse narration de la vie du parti communiste allemand pendant la dernière guerre. Un plan de deux personnages et travelling avant jusqu'à cadrer l'un des deux, plan suivant sur l'autre et travelling arrière jusqu'à recadrer les deux, voilà ce que M. Dudow fait cent fois dans son film, nous laissant croire qu'il ne sait rien faire d'autre.

Der Untertan. — Voir critique dans ce numéro, page 54.

2 FILMS ITALIENS

Il Tesoro di Rommel (*Le Trésor de Rommel*), film en CinemaScope et en Ferraniacolor de Romolo Marcellini, avec Dawn Addams, Paul Christian, Isa Miranda, Bruce Cabot. — On pourrait une fois de plus dire que ce n'est pas le Pérou : cela n'a jamais été autant justifié.

La Fortuna di essere Donna (*La Chance d'être Femme*), film de Alessandro Blasetti, avec Charles Boyer, Sophia Loren, Elisa Cegani, Marcello Mastroianni. — La malchance d'aller le voir.

1 FILM HONGROIS

Korhinta (*Un Petit Carrousel de Fête*). — Voir critique dans ce numéro, page 48.

1 FILM ISRAELIEN

The Yiddish King Lear (*Le Roi Lear Juif*), film de Jacob Gordin's, avec David Moscheless, Chana Lea, Abraham Charif, Mashé Chassid. — Très inférieur au livre.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris, Dépôt légal : 4e trim. 1956.